

**Ars cantandi:
fünf ausgewählte Schriften Augsburger
Provenienz zur Gesangspädagogik
Genese – Konzeption – Rezeption**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophisch-
Sozialwissenschaftlichen
Fakultät der

Universität Augsburg

Vorgelegt von
Michael Brüchert aus
Lauingen
2015

Erstgutachter: Prof. Dr. Bernhard Hofmann

Zweitgutachter: Prof. Dr. Johannes Hoyer

Tag der mündlichen Prüfung: 22. Juli 2015

Inhalt

A	Einleitung	6
I.	Gegenstand der vorliegenden Darstellung.....	6
II.	Stand der Forschung.....	9
III.	Einordnung der Studie in den fachlichen Kontext und methodologische Überlegungen.....	13
B	Genese – Konzeption – Rezeption	19
I.	Adam Gumpelzhaimer (1559-1625): <i>Compendium musicae</i> , Augsburg (1591).....	19
1.	Genese.....	19
1.1.	Herkunft, Kindheit und Jugend.....	19
1.2.	Neuorganisation der Kantorei bei St. Anna.....	28
1.3.	Studien an der Universität Ingolstadt	33
1.4.	Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik in Augsburg.	38
1.5.	Letzte Lebensjahre.....	40
2.	Konzeption.....	42
2.1.	Kompilation der Traktate von Heinrich Faber und Christoph Rid.....	42
2.2.	Musiktheorie im Bild.....	51
2.3.	Sechsstufige “traditionelle“ Form der Solmisation.....	61
3.	Rezeption.....	62
3.1.	Auflagenchronologie.....	62
3.2.	Hintergründe zur Drucklegung.....	67
3.3.	Das <i>Compendium musicae</i> als Vorlage für Georg Schmetzer und Daniel Merck	69

II.	Giacomo Carissimi (1605-1674) [?]: <i>Ars cantandi; das ist: Richtiger und ausführlicher Weg, die Jugend aus dem rechten Grund in der Sing-Kunst zu unterrichten</i> , Augsburg (1692).....	72
1.	Genese.....	72
1.1.	Urheberschaft	72
1.2.	Mögliche deutsche Übersetzer.....	78
1.2.1.	Philipp Jakob Baudrexel (1627-1691).....	78
1.2.2.	Johann Caspar Kerll (1627-1693).....	81
1.2.3.	Christoph Bernhard (1628-1692).....	85
2.	Konzeption.....	87
2.1.	Verortung des „Ars“- Begriffs.....	87
2.2.	Einordnung der Aussagen zur Musiktheorie in den historischen Kontext.....	89
2.3.	Sechsstufige „traditionelle“ Form der Solmisation.....	95
3.	Rezeption.....	99
3.1.	Auflagengeschichte.....	99
3.2.	Carissimis “Urheberschaft“ als Erfolgsfaktor für das Lehrbuch?.....	103
III.	Joseph Joachim Benedikt Münster (1694- nach 1765): <i>Musices Instructio in Brevissimo Regulari Compendio Radicaliter data, Das ist: Kürztzist doch wohl gründlicher Weg/ und wahrer Unterricht die Edle Sing-Kunst Denen Regeln gemäß recht aus dem Fundament zu erlernen</i> , Augsburg (1741).....	106
1.	Genese.....	106
1.1.	Herkunft, Studienjahre in Salzburg.....	106
1.2.	Musikalisches Wirken in und um Bad Reichenhall.....	109

1.3.	Münster als Vertreter des <i>stilus ruralis</i>	113
2.	Konzeption.....	118
2.1.	Die <i>Musices instructio</i> als elementarer Gegenentwurf zu berühmten zeitgenössischen Lehrbüchern.....	118
2.2.	Einordnung der von Münster bevorzugten traditionellen Solmisation in den zeitgenössischen Diskurs.....	120
2.3.	Bezug zur Choralpflege im 18. Jahrhundert.....	130
3.	Rezeption.....	137
3.1.	Auflagenchronologie.....	137
3.2.	Der Verlagsstandort Augsburg als wesentlicher Faktor für die Verbreitung der <i>Musices instructio</i>	138
IV.	Ignaz Franz Xaver Kürzinger (1727-1797): <i>Getreuer Unterricht zum Singen im Manieren und die Violin zu spielen</i> , Augsburg (1763).....	142
1.	Genese.....	142
1.1.	Kindheit und Jugend.....	142
1.2.	Studien – und Soldatenjahre.....	145
1.3.	Begegnung mit Kurfürst Clemens August von Köln.....	148
1.4.	Anstellung als Kapellmeister zu Mergentheim.....	151
1.5.	Musikalische Tätigkeiten in Würzburg.....	164
2.	Konzeption.....	173
2.1.	Solmisation: Bruch mit der Tradition.....	173
2.2.	Musikbegriff.....	174
2.3.	Einfluss des „Belcanto“.....	182
2.4.	Kritik an der damals herrschenden Konfusion bezüglich der Interpretation des Allabreve.....	197
2.5.	Leopold Mozarts Spur im <i>Getreuen Unterricht</i>	198
3.	Rezeption.....	205

3.1.	Auflagenchronologie, Geschäftsbeziehung zu Lotter.....	205
3.2.	Kürzinger als Alternative zu den großen gesangs – und instrumentaldidaktischen Meistern des 18. Jahrhunderts.....	207
V.	Franz Bühler (1760-1823): <i>Kurze Anfangsgründe zum Singen für Discant und Alt zum Gebrauche für katholische Chorknaben, Augsburg (1825)</i>	211
1.	Genese.....	211
1.1.	Kindheit und Jugend.....	211
1.2.	Musikalisches Wirken in Donauwörth.....	217
1.3.	Opernkomponist und Stiftsorganist in Bozen.....	223
1.4.	Domkapellmeister in Augsburg.....	227
2.	Konzeption.....	244
2.1.	Zuschnitt auf eine exakt definierte, kleine Zielgruppe.....	244
2.2.	Abgrenzung von Lassers <i>Anleitung zur Singkunst</i>	245
2.3.	Bühlers vom Philanthropismus inspirierter (musik-)pädagogischer Ansatz.....	250
2.4.	Verbindung von traditionellen und moderneren Ansätzen..	252
2.5.	Aufbau und Gewichtung der <i>praktischen Uebungen</i>	254
3.	Rezeption.....	259
3.1.	Einordnung der <i>Anfangsgründe</i> in Bühlers Œuvre.....	259
3.2.	Bühlers Bedeutung für den Musikverlag Lotter.....	261
3.3.	Bühlers Einfluss auf seinen Schüler Donat Müller.....	261
C	Schluss	268

D	Anhang.....	271
	I. Primärliteratur.....	271
	II. Sekundärliteratur.....	283
	III. Internet.....	308
	IV. Archive und verwendete Archivdokumente.....	311
	V. Abbildungsverzeichnis.....	312

A Einleitung

I. Gegenstand der vorliegenden Darstellung

Die vorliegende Darstellung beinhaltet die Auseinandersetzung mit musikpädagogischen Lehrwerken, die in Augsburg vom 16. bis zum frühen 19. Jahrhundert erschienen sind. Die Analysen ausgewählter Werke von Adam Gumpelzhaimer (1559-1625) (*Compendium musicae* 1591), Gian Giacomo Carissimi [?] (1605-1674) (*Ars cantandi* 1692), Joseph Joachim Benedikt Münster (1694- nach 1765) (*Musices instructio in brevissimo regulari compendio radicaliter data* 1732), Ignaz Franz Xaver Kürzinger (1724-1797) (*Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren, und die Violin zu spielen* 1763) und Franz Bühler (1760-1823) (*Kurze Anfangsgründe zum Singen für Discant und Alt zum Gebrauch für katholische Chorknaben* 1825) unter musikpädagogischen und musiktheoretischen Gesichtspunkten und deren Einordnung in den musikhistorischen Kontext beinhalten hierbei entsprechende Rückschlüsse auf die soziokulturellen Strukturen in Augsburg im entsprechenden Zeitraum.

Den Ausgangspunkt aller weiteren Überlegungen stellen somit die oben genannten Gesangslehren dar, deren Auswahl im Folgenden begründet werden soll:

Mit Adam Gumpelzhaimers *Compendium musicae* liegt das erste überregional erfolgreiche Traktat genuin Augsburger Provenienz vor. Mančal bezeichnet es in seinem Essay über das *Augsburger Druck- und Verlagswesen im Musikalienbereich* als wichtigstes und erfolgreichstes Lehrbuch auf protestantischer Seite.¹ Er leitet diese Eigenschaften aus der beachtlichen Auflagenzahl des Traktats – das *Compendium* erschien von 1591 bis 1681 in 13 gedruckten Auflagen – ab.² Neben dem konfessionellen Aspekt und den damit einhergehenden besonderen Bedingungen in der paritätischen Reichsstadt Augsburg gilt es bei der Betrachtung des Lehrbuchs mögliche Gründe in Bezug auf dessen offensichtlichen Erfolg aufzuzeigen. Einige Anhaltspunkte liefert hierbei die folgende Aussage des Musikwissenschaftlers Franz Krautwurst:

¹ Mančal (1997), 891.

² Ebd.

„Aus den Erfordernissen und Erfahrungen seines Berufs schuf Gumpelzhaimer (...) das *Compendium Musicae*, dessen Erfolg als eines der am weitesten verbreiteten musikalischen Elementarlehrbücher seiner Zeit (...) auf großer Anschaulichkeit der Stoffdarbietung und Trefflichkeit der Beispielauswahl beruhte“³.

Neben der von Krautwurst beschriebenen Anschaulichkeit, die an einigen Beispielen gezeigt werden wird, gilt es zudem die Fragen nach den „Erfordernissen und Erfahrungen“⁴ von Gumpelzhaimers Beruf als Kantor der evangelischen Hauptkirche von Augsburg St. Anna zu beantworten. Dies soll in einem biographischen Teil geschehen. Deshalb ist es erforderlich, die Biographien der Autoren mit deren Traktaten zu vernetzen, worauf im weiteren Verlauf des einleitenden Kapitels noch einzugehen sein wird.

Am Maßstab der Auflagenzahl gemessen nicht weniger erfolgreich ist das zweite ausgewählte Traktat *Ars cantandi*, das von 1692 bis 1753 in zehn Auflagen herausgegeben wurde⁵ und als Gesangslehre des großen römischen Meisters Giacomo Carissimi verkauft wurde. Neben der inhaltlichen Analyse und Einordnung der *Ars cantandi* in den musikhistorischen Kontext ist über die Autorenschaft der mit 16 Seiten recht schmalen Gesangsanleitung zu diskutieren.

Den dritten zentralen Forschungsschwerpunkt verkörpert die *Musices Instructio in brevissimo regulari compendio radicaliter data - Das ist Kürtztist doch wohl gründlicher Weg und wahrer Unterricht die Edle Singkunst den Regeln gemäß und aus dem Fundament zu erlernen* von Joseph Joachim Benedikt Münster. Die Gesangslehre des Chorregenten und kaiserlichen Notars aus Bad Reichenhall erschien von 1741 bis 1804 in neun Auflagen⁶ in Augsburg. Mančal versieht sie deshalb mit dem vorsichtigen Superlativ als „die wohl erfolgreichste Singschule aus Augsburger Produktion.“⁷

Neben der Analyse der Konzeption des Lehrbuchs soll eine Querverbindung zu Münsters ebenfalls in Augsburg erschienener Choralschule *Scala Jacob ascendendo et descendendo, Das ist kürztzlich, doch wohl gegründete Anleitung, und vollkommener Unterricht, die edle Choralmusik, denen Regeln gemäß, recht aus dem Funda-*

³ Krautwurst (1966), 305.

⁴ Ebd.

⁵ Zählung nach RISM B VI (2), 204.

⁶ Zählung nach Rheinfurth (1977), 106.

⁷ Mančal (1997), 892.

ment zu erlernen (1743) hergestellt werden. Beide Werke erschienen beim Musikverlag Lotter, der in jener Zeit im süddeutschen Raum das Marktsegment der Musikalien beherrschte.⁸

Ebenfalls beim Musikverlag Lotter wurde die vierte im Rahmen dieser Studie ausgewählte Gesangslehre verlegt: *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren und die Violin zu spielen: zum Gebrauch und Nutzen der Anfänger zu Erleichterung deren Herren Chorregenten, Cantoren, Thurnermeistern, und andern, die sich mit Instruieren beschäftigen: nebst einem alphabetischen Anhang der mehrsten Sachen, welche einem rechtschaffenen Sänger, oder Instrumentalisten zu wissen nöthig sind* sei von Franz Xaver Ignaz Kürzinger (1724-1797). Die Gesangs- und Violinschule des Geigers, Trompeters, Kapellmeisters, Komponisten und Musikpädagogen erschien in den Jahren 1763, 1780, 1793, 1803 und 1821 in insgesamt fünf Auflagen. Die Anzahl der Neuauflagen sowie ein Vergleich mit der sieben Jahre früher erschienenen Violinschule von Leopold Mozart und Kürzingers Konzept einer Verbindung von Gesangs- und Instrumentalschule begründen die Auswahl des *Getreuen Unterricht* als Forschungsgegenstand für die vorliegende Studie.

Mit Franz Böhlers Gesangslehre *Kurze Anfangsgründe zum Singen für Discant und Alt zum Gebrauch für katholische Chorknaben* schließt sich der Kreis der im Fokus wissenschaftlicher Auseinandersetzung stehenden musikpädagogischen Traktate der vorliegenden Darstellung.

Anders als die vorangegangenen Traktate erfuhren Franz Böhlers *Kurze Anfangsgründe zum Singen für Discant und Alt zum Gebrauch für katholische Chorknaben* keine weiteren Auflagen. Das Werk erschien erst- und einmalig im Jahr 1825 bei Lotter, womit die Auflagenstärke als Kriterium für eine Analyse ausscheidet. Die Entscheidung für einen forschenden Blick auf *Böhlers Kurze Anfangsgründe* im Rahmen der vorliegenden Studie fiel aufgrund der historischen Begleitumstände, unter denen das Traktat veröffentlicht wurde:

So hatte Franz Bühler einen maßgeblichen Anteil an einem letzten Aufschwung⁹ des Musikverlags Lotter bevor dieser seinen endgültigen wirtschaftlichen Niedergang erlebte. Das Unternehmen hatte bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts den Zenit seines wirtschaftlichen Erfolgs überschritten. Der Markenkern des bis dato erfolgrei-

⁸ Mančal (1997), 892.

⁹ Franz Bühler war mit 43 eigenständigen Drucken und damit einem Anteil von 9,2 Prozent am Gesamtrepertoire des Verlags am häufigsten vertreten. Zählung nach Rheinfurth (1977)

chen protestantischen Familienbetriebs, sich auf die Drucklegung von vorwiegend katholischer Kirchenmusik zu konzentrieren, trug dabei maßgeblich zu dessen negativer wirtschaftlicher Entwicklung bei, da aufgrund der Säkularisation ein Gros der klösterlichen Abnehmer wegbrach.

Auch Franz Bühler selbst war als Domkapellmeister unmittelbar von den Konsequenzen der Säkularisation und dem Statusverlust Augsburgs als Freie Reichsstadt betroffen. Bühler, der in seiner Kindheit und Jugend eine hochwertige klösterliche Musikausbildung genossen hatte, sah sich als Domkapellmeister mit den Folgen der Säkularisation konfrontiert. Diese politischen, ökonomischen und soziokulturellen Umwälzungen wirkten sich nicht nur auf seinen Kompositionsstil, sondern auch seinen musikpädagogischen Denkansatz aus, was anhand seiner post mortem erschienenen Gesangslehre *Kurze Anfangsgründe zum Singen für Discant und Alt zum Gebrauche für katholische Chorknaben* nachzuweisen sein wird.

Während Gumpelzhaimer somit den Auftakt der Gesangslehren, die in Augsburg während seiner Zeit als leuchtender Stern am Firmament der abendländischen Musikultur erschienen sind bildet, manifestiert sich in Bühler der Nachklang dieser goldenen Ära.

II. Stand der Forschung

Eine zusammenhängende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den obig genannten Schriften zur Gesangspädagogik, liegt bisher nicht vor. Während sich Kompositionen aus jenen Tagen zwischenzeitlich in Vergessenheit geratener Komponisten (wie beispielsweise die Werke eines Franz Bühler) wieder einer vermehrten Aufmerksamkeit erfreuen,¹⁰ fristen deren musikpädagogische Abhandlungen ein Schattendasein. Dieses Desiderats möchte sich die vorliegende Dissertation annehmen und offene Fragen, die sich aus dem bisherigen Forschungsstand, der im Folgenden umrissen werden soll, ergeben, zumindest teilweise beantworten.

Gier und Janota gaben im Jahr 1997 eine global angelegte Publikation, die den Augsburger Buchdruck und das Verlagswesen von den Anfängen bis in die Gegenwart zu beschreiben versucht, heraus.¹¹ Hierin befindet sich der bereits angesprochene Essay von Joseph Mančal zum Augsburger Druck-, Verlags- und Handelswe-

¹⁰ Vgl. Gschwind (2013)

¹¹ Vgl. Gier/Janota (1997)

sen im Musikalienbereich, in dem er in einem dreiseitigen Abschnitt auch auf den Markt der musikalischen Lehrbücher eingeht. Mančal hebt darin auf die dominierende Rolle des protestantischen Lotter Verlags in diesem Geschäftssegment ab und zählt ferner einige auflagenstarke Lehrbücher wie Gumpelzhaimers *Compendium musicae*, Carissimis [?] *Ars cantandi* oder Münsters *Musices instructio...* auf. Die vorliegende Arbeit möchte hierbei vertieft auf die sich daran anschließenden Fragen konzentrieren:

Worin sind die Ursachen für den offensichtlichen Erfolg der besagten Lehrbücher zu suchen? Wie sind die Lehrbücher methodisch-didaktisch konzipiert? Für welche Zielgruppe wurden sie verfasst? Lässt sich die Intention des jeweiligen Verfassers, ein Lehrbuch zu publizieren rekonstruieren? Zu welchen Erkenntnissen gelangt man, wenn man die Traktate mit anderen in der jeweiligen Epoche erschienenen Lehrbüchern vergleicht? Eine mögliche Erkenntnis wäre dabei, welche Rolle die Traktate innerhalb bestimmter musikpädagogischer Diskurse eingenommen haben (als Beispiel sei hier die Solmisation genannt).

Weitere Fragestellungen sind:

Welche Berührungspunkte weisen die Biographien ihrer Verfasser mit der damals Freien Reichsstadt Augsburg auf? Lassen sich autobiographische Elemente in den Traktaten nachweisen?

In Bezug auf Adam Gumpelzhaimer greift Otto Mayr einige dieser Fragen auf, wenngleich seine Dissertation zu dieser wichtigen Persönlichkeit des Augsburger Musiklebens der Renaissance bereits über einhundert Jahre alt ist.¹² Seither ist – abgesehen von den Artikeln in einschlägigen Fachlexika¹³ – kein weiterer in sich geschlossener und auf Gumpelzhaimer fokussierter Forschungsbeitrag erschienen. Gumpelzhaimer ist allerdings auch in jüngeren Publikationen durchaus von Relevanz, wenn es um die Geschichte des Gymnasiums bei St. Anna¹⁴ oder das blühende Musikleben Augsburgs zu Zeiten der Fugger geht.¹⁵ Auch einzelne Elemente aus seinem *Compendium* werden als Beispiele für musikwissenschaftliche Arbeiten unterschiedlicher Themen- oder Fragestellungen verwendet:

So finden sich einige Beispiele aus Gumpelzhaimers *Compendium musicae* in Gut-

¹² Vgl. Mayr (1908)

¹³ Vgl. Adrio (1965) 1112 ff., Krautwurst (1966), 305 f., Altmeyer (2002), 274 ff., Hemmerle (2004), 593 ff.

¹⁴ Vgl. Grünsteudel (2013), 489 ff.

¹⁵ Vgl. Eikermann (1993)

knechts 2003 erschienener Publikation *Musik als Bild*.¹⁶ Loesch greift in einem Forschungsbeitrag, in dem er u.a. die im 16. Jahrhundert gebräuchlichen Darstellungen des Tonsystems und der Solmisation erörtert, auf Gumpelzhaimers Traktat zurück.¹⁷ Will Dekker macht einen Karfreitagsrätselkanon aus dem *Compendium Musicae* zum Inhalt eines musikwissenschaftlichen Essays,¹⁸ während Joel Lester Gumpelzhaimers Idee von den Modi analysiert.¹⁹ All diese interessanten Ansatzpunkte sind der Bearbeitung der Fragestellung nach Konzeption des Traktats dienlich.

Was Carissimis *Ars cantandi* anbelangt, so bemühte sich Eitner bereits im Jahr 1879 um eine eingehende Analyse.²⁰ Kardinal Andreas Steinhuber verfasste in den Jahren 1905 und 1906 eine zweibändige Geschichte des Collegium Germanicum²¹ in Rom, in der er auch auf die Musikpflege des renommierten Instituts eingeht, dessen musikalische Leitung Carissimi unterlag.

Schmid legte im Jahr 1953 die bisher detaillierteste Biographie zum zeitweiligen Vierherren des Augsburger Doms Jakob Philipp Baudrexel vor,²² der als deutscher Übersetzer der *Ars cantandi* in Frage kommt.

Auch neuere Publikationen wie die von Johannes Hoyer (2009) vertreten die These, dass die *Ars cantandi* aus dem Dunstkreis der Augsburger Dommusik entstammt,²³ wenngleich die Frage nach dem Urheber letztendlich nicht eindeutig geklärt werden kann.

Die Person Joseph Joachim Münsters ist bisher ebenso wenig wie dessen Werk erforscht worden. Bis auf Karl Heinz Vaters unveröffentlichte Magisterarbeit sowie zwei knappe Artikel in der *MGG* und im *New Grove* (wobei besonders letzterer, wie die vorliegende Darstellung zeigen wird, einer kritischen Revision bedarf) finden sich in der Fachliteratur keine weiteren nennenswerten Forschungsbeiträge zum Leben und Werk des altbayerischen Chorregenten und kaiserlichen Notars.

Die *Musik in Geschichte und Gegenwart* beinhaltet einen knappen Artikel zu Franz Xaver Ignaz Kürzinger. Wesentlich detaillierter erweist sich eine von Dieter Kirsch verfasste biographische Skizze in dessen *Lexikon der Würzburger Hofmusiker*.

¹⁶ Vgl. Gutknecht (2003), 22 ff.

¹⁷ Vgl. Loesch (2003), 133 ff.

¹⁸ Vgl. Dekker (1974), 323 ff.

¹⁹ Vgl. Lester (1989), 1 ff.

²⁰ Vgl. entspr. Artikel in *Monatshefte für Musikgeschichte*, 11. Jahrgang. (1879)

²¹ Vgl. Steinhuber (1895), 1 ff.

²² Vgl. Schmid (1953), 269 ff.

²³ Vgl. HoyerTremmel (2009), 46 ff.

Kirsch nennt hierin auch eine Vielzahl von Quellen für die weitere Kürzinger-Forschung, die der vorliegenden Darstellung sehr dienlich waren. Während Kürzingers letzter Lebensabschnitt als Musikdirektor in Würzburg zumindest schlaglichtartig von Remigius Stölzle in dessen Dissertation über die Historie der Erziehungs- und Bildungsanstalten des Juliusspitals²⁴ beleuchtet wurde und Bernhard Janz trefflich resümiert, dass die Hochblüte des Instituts mit Kürzingers dortiger Amtszeit zusammenfiel,²⁵ stellt die Untersuchung von dessen Jahren als Kapellmeister in Bad Mergentheim ein Desiderat dar. Gerade diese Phase aus Kürzingers Biographie erscheint für die vorliegende Darstellung von besonderem Interesse, da in ihr der *Getreue Unterricht zum Singen mit Manieren und die Violin zu spielen* entstand.

In Bezug auf Franz Bühler ist Theodor Wohnhaas anzuführen, der sich bereits im Jahr 1970 auf eine Spurensuche des Komponisten begab²⁶ und dessen Erkenntnisse als Wegbereiter für die neuere Forschung fungierten.

Hier ist in erster Linie Hermann Ullrich zu nennen, von dem mehrere Fachbeiträge zu Bühler stammen, in denen er dessen Leben und Werk aus verschiedenen Perspektiven betrachtet und dem kompositorischen Facettenreichtum des Weltbürgers nachspürt.²⁷ Ullrich rekonstruierte jedoch nicht nur Bühlers Vita und einen Großteil dessen vielschichtigen Œuvres, sondern zog zudem interessante Quervergleiche wie z. B. zu Valentin Rathgeber. Ullrich deutet in seinen bisherigen Publikationen an, dass Franz Bühler unzweifelhaft mit den Entwicklungen der Säkularisation und der damit verbundenen seine Gestaltungsmöglichkeiten einengenden Kulturpolitik konfrontiert war. Inwieweit sich diese Erosion der kirchlich-klösterlichen Kulturlandschaft im Detail auf die Arbeit des Domkapellmeisters von Augsburg auswirkte und dass sie nicht nur seinen Kompositionsstil, sondern auch sein musikpädagogisches Konzept nachhaltig beeinflussten, sind Fragen, die sich unmittelbar an Ullrichs bisherige Forschungsergebnisse anschließen.

Zu Bühlers Singlelehrbuch *Kurze Anfangsgründe* existiert ein wissenschaftlicher Beitrag, der im Rahmen einer Zulassungsarbeit gefertigt und nicht veröffentlicht wurde.²⁸ Sowohl die letzte Auflage der *Ars cantandi* als auch die Traktate von Münster,

²⁴ Vgl. Stölzle (1914), 1 ff.

²⁵ Janz (1997), 24.

²⁶ Vgl. Wohnhaas (1970), 93 ff.

²⁷ Vgl. Ullrich (1990, 2010 & 2011)

²⁸ Barbara Rieder setzte sich hierbei mit verschiedenen historischen Gesangslehren auseinander und lieferte in diesem Zusammenhang eine überblickhafte Darstellung des jeweiligen Inhalts.

Kürzinger und Bühler erschienen allesamt beim Augsburger Musikverlag Lotter. Dieser dominierte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Musikalienmarkt in Süddeutschland. Hans Reinfurth legte 1977 eine Bibliographie der Lotter-Verlagserzeugnisse vor.²⁹ Er erbrachte hierin den Nachweis, wo man heute noch Exemplare eines bestimmten Werks finden kann und liefert eine Vielzahl an Belegen, wie die Werke beispielsweise in Zeitungsannoncen beworben wurden.

III. Einordnung der Studie in den fachlichen Kontext und sich daraus ableitende methodologische Überlegungen

Die vorliegende Arbeit versteht sich als Beitrag zur Historischen Musikpädagogik. Eine Reflexion über die historische Dimension des Fachs setzte in den 1960er und 1970er Jahren ein, als sich die Musikpädagogik als wissenschaftliche Disziplin etablierte.³⁰ Im Zuge dieser Entwicklung wurde die damals vorherrschende traditionelle ideengeschichtliche Forschungspraxis kritisch hinterfragt, was an folgender Aussage von Sigrid Abel-Struth deutlich wird, die zwar „keineswegs die Begründerin einer Historischen Musikpädagogik war,“³¹ aber deren Warnung hinsichtlich einer methodischen Sorglosigkeit und konzeptionellen Einseitigkeit³² sich fruchtbar auf die Fachdiskussion auswirkte:

„Die bisherige Begrenztheit der historischen Ansätze von Musikpädagogik verschuldete das Mißverständnis der Geschichte von Geschichte als bloßer Erschließung historischer Ereignisse und verstellte den Blick der Musikpädagogik für ein Verständnis ihrer Geschichte, welches das Substrat des Bedeutsamen aus dem Vergangenen herauszufinden vermag, die Bezüge zwischen Vorausgegangenem und Heutigem objektiviert und dem Gegenwartsphänomen vor dem reflektiertem Kontinuum der Geschichte sein Maß gibt (...)“³³

Abel-Struth stieß einen Prozess der wissenschaftstheoretischen Reflexion innerhalb der Musikpädagogik an, wobei sie hierbei zwei wesentliche Bereiche voneinander abgrenzt: Die erste Dimension widmet sich der Beobachtung der historischen Unterrichtswirklichkeit in Verbindung mit den jeweiligen geistesgeschichtlichen Situationen,

²⁹ Reinfurth (1977)

³⁰ Weber (1999), 9.

³¹ Cvetko (2012), 125.

³² Weber (1999), 9.

³³ Abel-Struth (1973), 8.

wobei für Abel-Struth nur durch die Entwicklung eines Bezugssystems eine analytische Erfassung von Prozessen und strukturellen Zusammenhängen erreicht werden kann.³⁴ Der zweite Bereich thematisiert die Geschichte der wissenschaftlichen Musikpädagogik, die zur Selbsterkenntnis der Musikpädagogik als Wissenschaft beitragen soll.³⁵

„Gemäß dem zweifachen Sinn von Geschichte als tatsächlich Geschehenem wie dessen Bedenken umfaßt sie sowohl die Beobachtung historischer musikalischer Unterrichtswirklichkeit wie die Geschichte des Nachdenkens über diesen Gegenstand und reicht bis zu der Geschichte des Nachdenkens, dem wissenschaftliche Bedeutung zukommt.“³⁶

Diese beiden Abmessungen haben auch in der aktuellen Fachdiskussion nicht an Gültigkeit eingebüßt, was sich anhand der folgenden Definition Bernhard Hofmanns ablesen lässt:

„Historische Musikpädagogik ist demnach ausgewiesen durch

1. Reflexion auf geschichtliche Tatsachen und Ursachen pädagogischen Umgangs mit Musik, und
2. Reflexion auf Theorien und Methoden musikpädagogischer Geschichtsschreibung und –forschung.“³⁷

Die vorliegende Darstellung ist der erstgenannten Dimension zuzuordnen, da sie historische Lehrbücher betrachtet, die davon zeugen wie Musik im Untersuchungszeitraum vom späten 16. bis zum frühen 19. Jahrhundert pädagogisch gedacht wurde. Diesbezüglich verfolgt die Arbeit einen bereits bei Stefan Hörmann zu findenden Ansatz eine große Quellennähe anzustreben, da originale Formulierungen den Geist vergangener Zeiten sehr viel unmittelbarer und eindrucksvoller einfangen, als es die heutige unter ganz anderen Vorzeichen entstandene Ausdrucksweise vermag.³⁸

Die Aufarbeitung der im Zentrum dieser Darstellung stehenden historischen Traktate versucht die Herstellung sinnstiftender Zusammenhänge, die durch die analytische Interpretation von Wirkungszusammenhängen ergänzt werden sollen.

Es gilt dabei dem Postulat Martin Webers genüge zu leisten, dass eine fachimma-

³⁴ Weber (2005), 69.

³⁵ Ebd., 69 f.

³⁶ Abel-Struth (1970), 41.

³⁷ Hofmann (2004), 224.

³⁸ Hörmann (1995), 17.

nente, musikpädagogische Geschichte in unseren Tagen als Zielvorstellung nicht mehr akzeptiert werden kann,³⁹ indem bei der Einbettung der Traktate in den jeweiligen historischen Kontext nicht nur fachinterne Faktoren, sondern vielmehr die jeweils vorherrschenden gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Rahmenbedingungen berücksichtigt werden sollen.⁴⁰

Auch Martin Pfeffer hebt auf die Notwendigkeit der Integration von Forschungsergebnissen zur Geschichte der Musikpädagogik in politische, ökonomische, soziale und kulturelle Zusammenhänge ab.⁴¹

Diese Vorgehensweise birgt die Gefahr eines illusorischen Vollständigkeitsanspruchs im Sinne einer totalen Geschichte in sich. Dennoch ist sie unabdingbar, möchte man dem bereits vor über vierzig Jahren von Abel-Struth formulierten Missverständnis der Geschichte in der Musikpädagogik, die sich in einer bloßen Erschließung historischer Ereignisse erschöpft, anstatt strukturelle Wirkzusammenhänge aufzuzeigen, entgegen.⁴²

Um dies zu erreichen, hat sich das Methodenspektrum innerhalb der Historischen Musikpädagogik in den letzten Jahrzehnten beachtlich verbreitert. So erörtert Jürgen Vogt die Bedeutung der Diskursanalyse für die Musikpädagogik. Er greift hierbei auf die strukturalistische Textanalyse Michael Foucaults zurück, die auf der Herausarbeitung des zugrundeliegenden Diskurses beruht, „der sich aufgrund diachroner und synchroner Oppositionsbeziehungen zu anderen Aussagesystemen konstituiert.“⁴³

Diskurse werden dabei immer in ihrer Gesamtheit untersucht, was zur Folge hat, dass einzelne Aussagen entsprechender Textquellen nicht isoliert interpretiert, sondern vielmehr in Beziehung zueinander gesetzt werden sollten.

Ferner resultiert aus diesem Forschungsansatz die Legitimation einer neuen Perspektive auf die musikpädagogischen Persönlichkeiten nicht als kreative Subjekte, sondern vielmehr als Funktionsträger innerhalb eines diskursiven Feldes zu betrachten sind.⁴⁴ Daraus folgert Weber, dass das Forschungsinteresse sich somit unweigerlich auch weniger prominenten Vertretern zuwenden muss.⁴⁵ Dieser berechtigten Forderung versucht die vorliegende Darstellung nachzukommen, indem auch zahl-

³⁹ Weber (1999), 29.

⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴¹ Pfeffer (2003), 17.

⁴² Antholz (2001), 319.

⁴³ Vogt Jürgen (1993), 93, zit. n. Weber (2005), 75.

⁴⁴ Vgl. Weber (2005), 76.

⁴⁵ Ebd.

reiche musiktheoretische Beiträge heute weitestgehend in Vergessenheit geratener Musiker und Musikpädagogen unter dem Blickwinkel übergeordneter Strömungen betrachtet werden sollen.

Die Schwierigkeit besteht dabei in der Verbindung von Mikro- und Makrogeschichte. Während die Betrachtung des (beruflichen) Alltags eines musikalischen Akteurs wie es in der vorliegenden Darstellung beispielsweise bei Franz Xaver Ignaz Kürzinger als Kapellmeister von Bad Mergentheim der Fall ist aus der von der Mikrogeschichte postulierten Fliegenperspektive erfolgt, findet die Analyse der Bedeutung Kürzingers für den damaligen Diskurs aus der makrogeschichtlichen Vogelperspektive statt. Diese Verbindung der beiden Herangehensweisen offenbart sich in den historischen Fächern als besondere Herausforderung, da gerade in den Geschichtswissenschaften bisher kaum von einem etablierten Nebeneinander von Mikro- und Makro-Ansätzen die Rede sein kann. Der Historiker Jürgen Schlumbohm konstatiert, dass die Mikrogeschichte bisher noch nicht als Inhaberin einer benachbarten Wohnung im Gebäude der Wissenschaft anerkannt, sondern allenfalls als lästiger Eindringling wahrgenommen wird, der vom Flur aus an die Tür der etablierten Geschichtswissenschaft klopft.⁴⁶

Ohne Zweifel ist die Alltags- und Mikrogeschichte durch die positive Eigenschaft gekennzeichnet, für eine größere Konturenschärfe der Beobachtungen gesorgt zu haben. Der Forschungsprozess sollte jedoch von dem Bewusstsein begleitet werden, diesen nicht in einer Verselbständigung historischer Detailanalysen münden zu lassen, welche nicht mehr zur Bildung des Verständnisses eines übergeordneten Wirkzusammenhangs beiträgt.⁴⁷

Der mikrogeschichtliche Ansatz impliziert – was die vorliegende Studie betrifft und auch oben bereits angedeutet wird – auch eine biographische Dimension. So sollen die historischen Gesangslehren von Adam Gumpelzhaimer, Giacomo Carissimi [?], Joseph Joachim Benedikt Münster, Franz Xaver Ignaz Kürzinger und Franz Bühler nicht isoliert oder unter Nichtberücksichtigung der Biographien ihrer Autoren betrachtet werden. Vielmehr gilt es den Versuch zu unternehmen, die Entstehungsumstände der Traktate zu rekonstruieren, was die Aufnahme biographischer Forschung unabdingbar macht. Es gilt sich der Genese der Autoren als historische Repräsentanten der Fachdisziplin, ihren Ideen und ihrem Wirken anzunähern. Folgt man Rudolf-

⁴⁶ Schlumbohm (2000), 11.

⁴⁷ Hunt (1994), 104 ff.

Dieter Kraemers Begründung eines musikpädagogischen Interesses an Biographieforschung, ergeben sich folgende Fragen: Wie gelangten sie zu gewissen Lehrmeinungen, Zielen oder Positionen? Inwiefern haben sie in gewissen Zeitabschnitten oder geographischen Räumen die musikerzieherische Praxis beeinflusst?⁴⁸

Der oben beschriebene Versuch einer Annäherung an die Biographie der einzelnen Autoren soll mit Hilfe qualitativer Methoden realisiert werden. Diese Art der Forschung versucht möglichst unvoreingenommen das Denken und Verhalten von Menschen als subjektiv Sinn- und Bedeutungsvolles zu beschreiben, einzuordnen und sich in Personen hineinzusetzen.⁴⁹

Diese Forschungsarbeit versucht Interdependenzen zwischen Genese und Konzeption, im vorliegenden Fall also dem entsprechenden musiktheoretischen Traktat und dem Leben seines Verfassers, transparent zu machen. Dies ist aber nur dann möglich, wenn die Biographien eine gleichberechtigte forschende Zuwendung wie die Traktate erfahren. Hieraus leitet sich auch der Aufbau der Arbeit ab, welche die Konzeption und Rezeption der historischen Gesangslehren in der chronologischen Reihenfolge ihrer Erstveröffentlichung behandelt, wobei jedem Traktat eine Biographie oder zumindest eine biographische Skizze des jeweiligen Autors vorangestellt ist (Genese). So soll bereits der Aufbau der Arbeit den Zugang zu einer möglichen Beziehung zwischen Autor und Werk erleichtern.

Neben der biographischen Dimension gilt es auch noch den institutionengeschichtlichen Aspekt der vorliegenden Studie zu erwähnen.

Dieser Aspekt ist sowohl mit den Biographien der Autoren als auch den Traktaten in Zusammenhang zu bringen. Alle vorgestellten Autoren genossen eine fundierte musikalische Ausbildung in verschiedenen (meist) klösterlichen Bildungseinrichtungen. Die Traktate selbst wurden teilweise wieder als Lehrbücher in den Kloster- oder Lateinschulen verwendet. Sei es als reine Lehrerhandbücher oder aber auch als Lehrmittel für die Schüler. Im Sinne einer Historischen Musikpädagogik, die einen Forschungsgegenstand aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet, wurde deshalb auch versucht, Schulverfassungen, Stundentafeln, festgeschriebene Abläufe des Schulalltags und Stellenwert der Musik innerhalb der Institution und die Zusammensetzung der Schüler oder Studenten in die Analyse miteinzubeziehen.

Dies entspricht auch der Forderung der Arbeitsgruppe Historische Musikpädagogik

⁴⁸ Kraemer (1997), 10.

⁴⁹ Ebd., 12.

um Bernhard Hofmann, die am Beispiel der historischen Unterrichtsforschung dazu anregt, diese auf eine breitere Quellenbasis zu stellen:⁵⁰

„Geboten sei die Erschließung und Nutzung von Quellenbeständen wie Bilder (...) sowie die Verbreiterung des Fundaments an Textquellen (z. B. (...) Prüfungsprotokolle (...) schulinterne Curricula, Tagebücher, Briefe (...) literarische Quellen).“⁵¹

Abschließend ist zu bemerken, dass innerhalb der Historischen Musikpädagogik eine Sensibilisierung hinsichtlich der konstruktivistischen Kritik an der noch immer weit verbreiteten traditionellen Erkenntnislehre des 19. Jahrhunderts eingesetzt hat.⁵²

Aus konstruktivistischem Blickwinkel ist jegliche Wirklichkeit die Konstruktion derjenigen, die diese Wirklichkeit zu entdecken und zu erforschen glauben.⁵³

Die vorliegende Arbeit entstand im Bewusstsein des „Abschieds von einer historischen Wirklichkeit.“⁵⁴ Sie folgt vielmehr der interpretationsrealistischen Erkenntnistheorie des Philosophen Hans Lenk, der jegliches Erfassen der Wirklichkeit für einen subjektiven Deutungsakt hält.⁵⁵

„Ob etwas handelnd erfahren oder erkannt wird, immer ist das Ergebnis von Interpretation durchsetzt. Interpretationsimprägniert ist alles Erfasste, alles, was und soweit etwas von uns je erfasst, wiedergegeben, dargestellt, projiziert, gehandelt oder gestaltet wird oder werden kann. Was auch immer wir erfassen, alles ist interpretiert. Mehr noch: Das zu erfassende Material liegt nicht gegeben vor: Schon dessen Auffassen als eines gegebenen Materials ist interpretationsimprägniert.“⁵⁶

Unter diesem Blickwinkel, unter dem die „Wirklichkeit“ nur ein Konstrukt sein kann, wurde die vorliegende Studie angefertigt, weshalb dieser auch bei der Rezeption der nachfolgenden Seiten zur Anwendung gelangen sollte.

⁵⁰ Hofmann (2004), 227.

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. Weber (1999), 19.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Goertz (2004), 1.

⁵⁵ Heinz Lenk legte hierzu folgende Schrift vor: *Erfassung der Wirklichkeit. Eine interpretationsrealistische Erkenntnistheorie*, Würzburg 2000.

⁵⁶ Die Kernthesen Lenks, zusammengefasst von Goertz (2004), 14.

B Genese – Konzeption – Rezeption

I. Adam Gumpelzhaimer (1559-1625): *Compendium musicae*, Augsburg (1591)

1. Genese

1.1. Herkunft, Kindheit und Jugend

„Der beste und verdienteste Musicus aber war Adam Gumpelzhaimer, von Trosberg in Bayern, Cantor bey St. Anna, welcher verschiedene musicalische Werke und Anleitungen zur Composition heraus gegeben hat, die ihm noch Ehre machen.“⁵⁷

Mit diesen Worten rühmt der letzte Stadtpfleger der Freien Reichsstadt Augsburg, Paul von Stetten der Jüngere (1731-1808), den Komponisten, Kantor, Musiktheoretiker und (Musik-) Pädagogen Adam Gumpelzhaimer (1559-1625) und stellt diesen in Bezug auf seine Bedeutung für die Musikgeschichte der Stadt Augsburg noch eine Stufe über Jakob Hassler, Gregor Aichinger und Johannes Treer.

Bevor auf die Konzeption von Gumpelzhaimers *Compendium* eingegangen wird, gilt es, den Werdegang ihres Autors in den Mittelpunkt der Betrachtung zu rücken. Dies geschieht vor dem Hintergrund, dass biographische Untersuchungen für die Interpretation von geistigen Produkten nützlich oder sogar unentbehrlich sein können. Ohne die nachfolgende Biographie würden einige Details bei der Rezeption der Analyse von Gumpelzhaimers *Compendium Musicae* unverständlich bleiben.⁵⁸ Es soll hierbei das Ideal eines lückenlosen Funktionszusammenhangs zwischen Autor und Werk anzustreben und dieser wiederum in den epochalen Kontext einzuordnen werden.

Adam Gumpelzhaimer wird im Jahr 1559 in Trostberg an der Alz (ca. 150 km südöstlich von Augsburg) geboren.⁵⁹ Er gehört dem damals sehr angesehenen und weitverbreiteten Geschlecht der Gumpelzhaimer an, die in Wasserburg am Inn im Jahr

⁵⁷ Stetten d. J., Paul von (1765), 147.

⁵⁸ Vgl. Dahlhaus (1987), 30.

⁵⁹ Adrio (1956), 1112.

1452 erstmals urkundlich erwähnt werden.⁶⁰ Sie stammten vermutlich aus dem nahegelegenen Gumpertsham, Gemeinde Babensham, wo sie Zehntrechte besaßen.⁶¹ Adam Gumpelzhaimer entstammt hierbei dem evangelischen Zweig der Familie, der aufgrund der Schwierigkeiten der freien Religionsausübung Wasserburg verließ und sich in der Tuchmacherstadt Trostberg eine neue Existenz aufbaute.⁶² In den Verhandlungen von 1856 des von Christian Gottlieb Gumpelzhaimer gegründeten Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg ist hierzu zu lesen,

„daß es zu seiner Zeit noch immer eine beträchtliche Anzahl von Bürgern dort gegeben, die es mit ihrem Gewissen nicht vereinigen konnten, den Bestimmungen des Conciliums von Trient und dem herzoglichen Befehl gemäß das Abendmahl nur unter einer Gestalt zu empfangen, und daß diese es vorzogen ihre Heimath, ihren Wohnsitz, die liebgewonnenen Stätten ihrer Familien zu verlassen, auszuwandern und sich anderswo, in Gauen, wo ihrem Gewissen kein Zwang angethan wurde, einen neuen Herd zu bauen. In Folge der welt-historischen Bewegung auf dem Felde der Religion, der großen Umwälzung und Erschütterung aller Lebens- und Staatsverhältnisse durch die Reformation und dem mächtigen Drucke der großen, andersglaubenden Kirchenpartei freiwillig weichend, verließ die ansehnliche Familie der G. [Gumpelzhaimer; *Anm. d. Verf.*] um jene Zeit die Stadt Wasserburg (...)⁶³

In Adam Gumpelzhaimers Geburtsort Trostberg lassen sich keine Hinweise über dessen Geburts- oder Tauftag finden, da die dortigen Taufbücher nur bis in das Jahr 1620 zurückreichen. Ein im Erdgeschoss des örtlichen Museums eingerichtetes Zimmer erinnert an den bedeutenden Sohn der Stadt.⁶⁴

⁶⁰ Haupt, Matthias "Der Wappenbrief Des Kaiserlichen Quartiermeisters Esaias Gumpelzhaimer," <http://www.wasserburg.de/de/stadtarchiv/archivaliedesmonats/2010/AdM-1110.pdf>

⁶¹ Ebd.

⁶² Bösner (1856), 3.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Siehe hierzu: "Stadtmuseum Trostberg," http://www.stadt-trostberg.de/000000000001trostberg-cms_extract.l582.html?BUTTON_REC_ID=582

Über die Kindheit und die damit einhergehenden ersten musikalischen Gehversuche Gumpelzhaimers ist nur wenig bekannt.

Paul von Stetten der Jüngere geht hierauf in seiner *Kunst-, Gewerb-, und Handwerks-geschichte der Reichs-Stadt Augsburg* in einer kurzen Passage ein, ohne allerdings preiszugeben, aus welchen Primärquellen sich seine Ausführungen speisen:

„Dieser Gumpelzhaimer hatte einen sehr strengen Vater, welcher ihn und seinen Bruder als Knaben, weil sie, wie wohl ohne Vorsatz, des Nachbars Fenster mit ihren Armbrusten eingeschossen, aus dem Hause jagte. Sein Anherr aber, welcher sich seiner annahm, schickte ihn anfangs nach Oettingen, hernach nach Augsburg.“⁶⁵

Diese Anekdote findet sich, wohl auf Stetten zurückgehend, auch bei Lipowsky (1811)⁶⁶ und Winterfeld (1843).⁶⁷

Letztendlich ist der Auslöser, weshalb Gumpelzhaimer einen Teil seiner Kindheit in Wasserburg am Inn bei seinem Großvater Michael, dem aus drei Ehen 21 Kinder geschenkt wurden, verbracht hat, aus heutiger Sicht nicht mehr auszumachen. Otto Mayr vermutet in seiner 1908 erschienenen Dissertation *Adam Gumpelzhaimer. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Augsburg im 16. und 17. Jahrhundert*, dass Gumpelzhaimer in Wasserburg eine bessere Erziehung als im „abgelegenen Trostberg“⁶⁸ genießen konnte.

Unklar sind auch die Beweggründe, die zu der Entscheidung des Großvaters führten, den noch jungen Adam Gumpelzhaimer in das knapp 200 km von Wasserburg entfernte Oettingen zu schicken.

Möglich wäre, dass Oettingen mit seinem besonderen bikonfessionellen Stadtprofil, das heute noch im örtlichen Heimatmuseum mit einer eigenen Abteilung gewürdigt wird, Michael Gumpelzhaimer als geeigneter Ausbildungsort für seinen Enkel Adam erschien. Schließlich bildete der Ort, wenngleich in einer größeren Dimension, die konfessionelle Situation der Familie Gumpelzhaimer ab. Während Gumpelzhaimers Großvater dem in Wasserburg verbliebenen katholischen Zweig der Familie angehörte, zählte Adam zu den nach Trostberg ausgewanderten protestantischen Familienmitgliedern. Es ist somit möglich, dass das in der Residenzstadt Oettingen von Tole-

⁶⁵ Stetten d. J., Paul von (1779), 537.

⁶⁶ Vgl. Lipowsky (1811), 107.

⁶⁷ Vgl. Winterfeld (1843), 498.

⁶⁸ Mayr (1908), 3.

ranz, Respekt und Achtung der freien Glaubensausübung geprägte Verhältnis zwischen den Konfessionen Michael Gumpelzhaimer dazu veranlasste, diese Stadt für seinen Enkel auszusuchen. Vermutlich hat der junge Adam die dortige 1563 von Graf Ludwig XVI von Oettingen-Oettingen gegründete protestantische Lateinschule⁶⁹ besucht, die ab 1568 von Sophonias Paminger (1626-1603),⁷⁰ der wie Gumpelzhaimer aus einer Familie stammte, die im Spannungsfeld der Konfessionalisierung stand,⁷¹ geleitet wurde. Paminger bekleidete in Oettingen auch die Stelle des Musikdirektors und war dabei, ähnlich wie Gumpelzhaimer später an St. Anna, für die Versorgung von ausgewählten Stipendiaten verantwortlich, die von ihm Kost und Logis erhielten. Möglicherweise gehörte auch seinerzeit Adam Gumpelzhaimer als begabter Musiker zu den Stipendiaten. Der Umstand, dass Paminger für deren Unterhalt verantwortlich war, brachte ihm finanzielle Schwierigkeiten ein. Außerdem störte er sich auch an der mangelhaften Ausstattung der Schule, weshalb er im Jahr 1574 seine Ämter aufgab und Oettingen verließ:

„(...) er [Paminger; *Anm. d. Verf.*] hatte (...) mit vielen Widerwärtigkeiten zu kämpfen. Er war der erste, der das neue Haus bezog. Im Unterrichtszimmer befand sich keine Tafel, kein Katheder und kein Stuhl, so daß er, wie er selbst schreibt, »mitten unter den Knaben in den niedrigen Benklein sitzen muß.« Paminger war auch der erste Rektor, der Stipendiaten in Kost bekam. Ebenso wie die Holzbezüge wurden aber auch die Getreidebezüge sehr unregelmäßig verabfolgt, so daß er sich öfter darüber zu beschweren hatte. Durch die Verabreichung der Kost an die Stipendiaten kam er sogar in Schulden. Alles dieß veranlaßte ihn 1574 um seine Entlassung zu bitten.“⁷²

Es ist nicht auszuschließen, dass der Weggang des versierten Musikdirektors Paminger in Verbindung mit Gumpelzhaimers Abschied aus Oettingen steht.

Von der im Ries gelegenen Residenzstadt zog Gumpelzhaimer letztendlich nach Augsburg, um dort die Schule des Benediktinerklosters St. Ulrich und Afra zu besuchen.⁷³

Die Klosterschule, deren Leitung im 14. und 15. Jahrhundert teilweise auch in die Hände von Laien gelegt wurde, öffnete sich in dieser Zeit für alle Berufe und Stände

⁶⁹ Körner (1999), 697.

⁷⁰ Siehe hierzu das *Bayerische Musiker Lexikon online*: <http://bmlo.de/p0046>

⁷¹ Siehe hierzu Schmitz (2004), 59 ff.

⁷² Fischer (1913), 180.

⁷³ Altmeyer (2002), 274.

und war somit nicht mehr exklusiv dem eigenen Klosternachwuchs vorbehalten. Im Falle Gumpelzhaimers scheint man sogar in Bezug auf dessen Konfession eine Ausnahme gemacht zu haben.⁷⁴ Ob dieser Umstand seinem bereits zum Zeitpunkt der Aufnahme sichtbaren musikalischen Talent oder der Zugehörigkeit seines Großvaters zur katholischen Kirche geschuldet war, ist nicht dokumentiert.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erlebte die Schule ihre höchste Blütezeit. Einen großen Anteil daran hatte der aus Höchstädt stammende Konventuale Veit Bild (1481-1529), der nach dem Studium in Ingolstadt (1499-1500) Schreiber bei St. Ulrich und Afra und an der bischöflichen Kurie geworden war, ehe er 1503 zum Subdiakon geweiht und 1503 in St. Ulrich und Afra eintrat.⁷⁵ Veit, der bis zum Abendmahlsstreit mit Luther sympathisierte und in regem Austausch mit einigen ihm bekannten protestantischen Theologen stand, wovon über 600 Briefe zeugen, hinterließ zahlreiche historische, theologische und poetische, aber auch mathematische, astronomische und musiktheoretische Schriften.⁷⁶

Aus letzterer Kategorie ist besonders seine *Stella musicae* erwähnenswert, die er zwischen dem 16. Januar und dem 2. Februar des Jahres 1507 anfertigte.⁷⁷

Das Traktat widmet sich dem korrekten Umgang mit dem einstimmigen liturgischen Gesang, ohne auf die mehrstimmige Musik einzugehen und wurde ein Jahr später bei Erhard Öglin und Jeorius Nadler in Druck gegeben.⁷⁸ Die *Stella musicae* ist das erste gedruckte Musiklehrbuch genuin Augsburger Provenienz⁷⁹ und generell eines der ersten Exemplare dieses Typus.⁸⁰

Es ist durchaus möglich, dass Gumpelzhaimer mit der Schrift Veits in Berührung gekommen ist.

⁷⁴ Gumpelzhaimer scheint hierbei allerdings kein Einzelfall gewesen zu sein. Der für diese Zeit in Deutschland einzigartig gelebte religiöse Pluralismus innerhalb der Mauern der Freien Reichsstadt Augsburg äußerte sich auch darin, dass wie sonst nirgendwo im Hl. Römischen Reich Deutscher Nation die Bürger die Möglichkeit hatten, zwischen den unterschiedlichen religiösen Schulen zu wählen, Ferber (2012), 48.

⁷⁵ Augustyn (2010), 341.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ RöderWohnhaas (1998), 305 ff.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Das erste in Augsburg als Druck erschienene Lehrbuch ist das in einem Nachdruck des 1496 in Basel von Michael Furter verlegte Traktat *Lelium musicae planae* von Michael Keinspeck.

⁸⁰ Vgl. RöderWohnhaas (1998), 307.

Allgemein ist zu den schulischen und musikalischen Verhältnissen an der Klosterschule von St. Ulrich und Afra wenig überliefert. Eines der wenigen Zeugnisse über die musikalische Ausbildung stellt der Bericht des Klosterchronisten Wilhelm Wittwer⁸¹ über einen sieben- oder achtjährigen Knaben namens Leo von herausragendem musikalischen Talent dar, der 1485 in die Obhut des Klosters gegeben wurde und dort das Spiel auf Fistula, Orgel und Clavichord erlernte:

„Eodem anno oblatus est monasterio et abbati prefato simplicissimus juvenis vel puer ac fatuus nomine Leo, annorum septem aut octo, qui fuit boni ingenij, omnia addiscens, positus ad scolam (...) Et sic processu temporis didicit in fistulis, in clavicoridijs, in organis, ita ut omnia potuit cantare in organis, que choro nostro fuerunt necessaria, in solmisando optimus, in tonis cognoscendis preclarus, et precipue in cantu nostro necnon in cantilenis secularibus sicevulgaribus, ita ut quando andivit aliquos cantare in platea carmen seculare et interrogatus fuit ab aliquo, cujus toni? Dixit: primi, secundi, tercij etc. (...)“⁸²

Die Pointe der Schilderung Wittwers zielt darauf ab, dass der besagte Junge – obwohl er in Grammatik seinen Altersgenossen deutlich unterlegen war – aufgrund seiner musikalischen Fähigkeiten dennoch im Kloster behalten und 1494 in den Konvent aufgenommen wurde.

Bei Gumpelzhaimer könnte es sich um einen Parallelfall zum obigen Beispiel des Knaben Leo gehandelt haben, da auch bei ihm ein augenscheinlicher Hinderungsgrund (in Form seiner protestantischen Konfession) für eine Aufnahme an die Klosterschule vorlag, der jedoch aufgrund von Gumpelzhaimers musikalischem Talent vernachlässigt wurde. Dies zeigt die hohe Wertschätzung, welche der Musikpflege und damit den Personen, die sie beförderten, am Kloster St. Ulrich und Afra zuteil wurde.

Ohnehin erbrachten die Konventualen in der Musikpflege beachtliche Leistungen, wie bei Michael Hartig zu lesen ist:

„Schon Abt Udalschalk⁸³ hatte nicht bloß ein seltenes musikalisches Verständnis, sondern auch ein großes Können. Große Musiker waren auch die Äbte Johannes I. Vischach, Roman Daniel – der frühere Hofmusiker – und Gregor Jos. Auch die herrli-

⁸¹ Zur Chronistik in St. Ulrich und Afra siehe Augustyn (2010), 329-388.

⁸² Steichele (1860), 323.

⁸³ Udalschalk (auch Uodalscalcus) war von 1125-1149 Abt von St. Ulrich und Afra in Augsburg. Seine musikalische Bildung wurde von Chronisten besonders hervorgehoben. Hiervon legt besonders sein *registrum tonorum* Zeugnis ab, Vogt (1895), 128.

chen Gradualien und Psalterien des 15. und 18. Jahrhunderts zeugen von großer Musikfreude.“⁸⁴

Den Schilderungen von Paul von Stetten nach wurde Adam Gumpelzhaimer während seiner Zeit an der Klosterschule von Magister Jodoc Entzenmüller in der Musik unterwiesen. Jodocus Entzenmüller, so lautet dessen authentische Schreibweise, ist in unseren Tagen vor allem als Vater des erfolgreichen Reformationskommissärs, Gründer des Dominikanerinnenklosters Windhag bei Perg in Oberösterreich und großzügigen Förderers von Kunst und Wissenschaft Joachim Enzmilner (1600-1678) ein Begriff. Othmar Wessely gelang es auf Basis der im oberösterreichischen Landesarchiv verwahrten Reste von Herrschaft und Kloster Windhag einige wertvolle Informationen zur Biographie Jodoc Entzenmüllers zu generieren.⁸⁵

So wirkte dieser nachweislich noch im Jahr 1579 als lateinischer Schulmeister und ehelichte in Babenhausen, wo er seit 1595 als Lehrer tätig war, eine „Magdalena (...) geborne Braumillerin,“⁸⁶ die aus einem „alten vnd weit außgebreiten geschlecht“⁸⁷ stammte. Aus der Ehe gingen zwei Söhne und vier Töchter hervor. Entzenmüller starb am 26. Februar 1616.⁸⁸ Sein Lehramt ging auf den als Scholae Chorique rector betitelten Magister Georg Wachter über, der sich noch Jahrzehnte später seines Vorgängers erinnerte.⁸⁹

Entzenmüller und seinen Nachkommen wurde am ersten November 1579 ein Wapen verliehen, das heute ebenfalls im oberösterreichischen Landesarchiv in Linz aufbewahrt wird. Bei der Verleihung durch den Landvogt Georg Ilsung von Tratzberg (1510-1580)⁹⁰ wurden ihm die positiven Charaktereigenschaften „Erbarkhait, redlichait, guette Sitten Tugent vnd vernunft“⁹¹ attestiert.

Magister Entzenmüller übermachte seinem Sohn Joachim seine Musikbibliothek, die dieser in seine berühmte Bibliotheca Windhagiana integrierte. Betrachtet man den Katalog der von Jodoc Entzenmüller gesammelten Musikalien, so fällt auf, dass vor

⁸⁴ Hartig (1923), 20.

⁸⁵ Vgl. Wessely (1954), 65 f.

⁸⁶ Stiftungs buech des Klosters Windthaag bey S: Maria Magdalena. . . A° 1679 (Windhaager Archiv im oberösterreichischen Landesarchiv Linz, Ms 35) fol. 2 v. - zit. n. Wessely (1954), 65.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Wessely (1954), 65 f.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Zur Biographie des Landvogts siehe Blendinger (1974), 142 f.

⁹¹ Schreiber, A. M.: Verzeichnis der im Linzer Landesarchiv vorfindlichen Diplome. In: Monatsblatt der heraldisch-genealogischen Gesellschaft "Adler" Bd. 11, Wien 1931, 83, zit. n. Wessely (1954), 65.

allem musiktheoretische Traktate dominieren. Dies ist wohl seiner langjährigen Lehrtätigkeit geschuldet. Wessely vermutet, dass Entzenmüller diese Werke zu Unterrichtszwecken angeschafft hat.⁹² Das wiederum führt zu der These, dass damit auch sein Schüler Gumpelzhaimer mit den musiktheoretischen Traktaten, die nachfolgend chronologisch aufgelistet werden sollen, direkt oder indirekt in Berührung gekommen sein könnte:

Franchinus, Gaforius: *Musices utriusque cantus practica excellentis*, Brixen 1497

Heyden, Sebald: *Musicae stoicheiosis*, Nürnberg 1532

Listenius, Nicolaus: *Rudimenta Musicae*, Wittenberg 1533

Frosch, Johann: *Rerum Musicarum*, Straßburg 1535

Greiter, Mathias: *Elementale musicum*, Straßburg 1544

Faber, Gregorius: *Musices practicae erotemata*, Basel 1553

Faber, Heinrich: *Compendiolum musicae pro incipientibus*, Nürnberg 1555

Aus der obigen Liste wird vor allem Heinrich Fabers *Compendiolum musicae* bei der Einordnung von Gumpelzhaimers *Compendium musicae* in den musikhistorischen Kontext von Bedeutung sein, da es als Vorlage für Gumpelzhaimers Traktat diene.

Neben diesen Elementarlehren besaß Magister Entzenmüller auch musiktheoretische Gelehrtschriften von Pietro Aaron (*Lucidario in musica di alcune opinione antiche e moderne*, Venedig 1545), Heinrich Glarean (*Dodekachordon*, Basel 1547), Luigi Dentice (*Duo dialoghi della musica*, Rom 1553) und Gioseffo Zarlino (*Le institutioni harmoniche*, Venedig 1558, *Sopplimenti musicali*, Venedig 1588).⁹³

Hierbei ist anzumerken, dass besonders Glareans und Zarlinos Schriften in die analytische Betrachtung von Gumpelzhaimers *Compendium* miteinfließen werden.⁹⁴

⁹² Wessely (1954), 65 f.

⁹³ Wessely (1954), 65 f.

⁹⁴ Siehe 91 ff. der vorliegenden Studie.

Bei Lipowsky ist zu lesen, dass Gumpelzhaimer seinem Lehrer Entzenmüller nach Babenhausen folgte:

„Sein Großvater nahm sich des Adams an, und schickte ihn anfangs nach Oettingen, dann aber nach Augsburg, wo er im Kloster zum heil. Ulrich vom M. Jodokus Enzemüller in der Musik unterrichtet wurde, und dann nach Babenhausen kam. Als er in diesem Orte keine hinlängliche Versorgung fand, gieng er nach Augsburg zurück, und gab den dortigen Bürgerstöcktern Unterricht in der Musik.“⁹⁵

Bedauerlicherweise lässt sich Gumpelzhaimers Aufenthalt in Babenhausen a.d. Günz nicht dokumentarisch belegen.

Neben Jodoc Entzenmüller zeichnete sich auch – wie bei Adam Adrio⁹⁶ und Franz Krautwurst⁹⁷ zu lesen ist – der Suprior und Regens Chori von St. Ulrich und Afra Johannes Treer (Dreer) für die musikalische Ausbildung Gumpelzhaimers verantwortlich.

Paul von Stetten schreibt über Treer, dass jener „ein Verbesserer der katholischen Kirchenmusik“⁹⁸ war und sich „dabey des guten Rathes, jenes Orpheus seiner Zeiten, der Herzoglich Baierischen Kapellmeisters Orlando di Lasso“⁹⁹ bediente.

Lipowsky entwirft folgende biographische Skizze zu Treer:

„Treer, Johann, gebürtig aus Füßen, lebte um das Jahr 1530 als Konventual im Kloster St. Ulrich zu Augsburg trug sehr vieles zur Verbesserung der katholischen Kirchenmusik daselbst bei, in welch rühmlichen Unternehmen ihn der baierische Kapellmeister Orlando Lasso nachdrücklich unterstützte(...) So wie dieser Künstler die katholische Kirchenmusik zu verbessern sich bestrebte, eben so sehr beeiferte sich Adam Gumpelzhaimer die evangelische Kirchenmusik empor zu bringen, und so gewann durch das schöne Bemühen dieser beiden Männer in jeder Hinsicht nur die Kunst.“¹⁰⁰

Mayr vermutet, dass Gumpelzhaimer ein Nutznießer der freundschaftlichen Beziehungen, die der Konventuale Treer, von dem 18 zwischen 1568 und 1614 mit liebe-

⁹⁵ Lipowsky (1811), 107.

⁹⁶ Vgl. Adrio (1956), 1112.

⁹⁷ Vgl. Krautwurst (1966), 305.

⁹⁸ Stetten d. J., Paul von (1779), 537.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Lipowsky (1811), 350 f.

voller Sorgfalt erstellte handschriftliche Chorbücher stammen,¹⁰¹ mit Orlando di Lasso unterhielt, gewesen sein könnte:

„Es ist in hohem Grade wahrscheinlich, dass der kleine Adam selbst eine kurze Weile der bayerischen Hofkapelle angehörte und Schüler Lassos war; nach Sandbergers Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso 3. Teil finden sich nämlich in den Akten dieses Instituts folgende Einträge: »1570. Den 20 Oktober ainem Priester von AugsPurg wegen etlicher Cantorey Khnaben ver Ehrung 12fl.« (Sicherlich ist Treer gemeint.) Ferner: »1571. Dem KaPelmaister zu Abuertigung aines Canntorey Knaben von AugsPurg 6 fl.«¹⁰²

Natürlich ist es nicht auszuschließen, dass Gumpelzhaimer einer der Kapellknaben gewesen sein könnte. Er wäre 1570 elf bzw. 1571 zwölf Jahre alt gewesen. Was diesen Aspekt und auch die Verbindung Treers zu Orlando di Lasso angeht, hat Mayrs These durchaus ihre Berechtigung. Dokumentarisch belegen und damit zweifelsfrei verifizieren lässt sich diese aufgrund der dürftigen Quellenlage zu Gumpelzhaimers Kindheit und Jugendjahren allerdings nicht.

1.2. Neuorganisation der Kantorei bei St. Anna

Im Jahr 1581 wird er schließlich, er ist zu diesem Zeitpunkt gerade einmal 22 Jahre alt, als Kantor und Praeceptor¹⁰³ am 1531 gegründeten protestantischen Gymnasium bei St. Anna angestellt.¹⁰⁴

In dieser Doppelfunktion bezog er zunächst ein Jahresgehalt von 63 Gulden und 36 Kreuzern.¹⁰⁵

Die Einrichtung der Kantorei, die armen Knaben mit Hilfe des Kurrendegesangs¹⁰⁶ den Lebensunterhalt finanzierte (von Gumpelzhaimer selbst existiert die Aussage,

¹⁰¹ Vgl. RöderWohnhaas (1997), 301.

¹⁰² Mayr (1908), 4.

¹⁰³ Bezeichnung für Lehrer an Lateinschulen

¹⁰⁴ Altmeyer (2002), 274.

¹⁰⁵ Adrio (1956), 1113.

dass „in allem bey 80. oder mer Arme schueler Zu S. Anna durch das singen bey den Studiis erhalten“¹⁰⁷), wurde in den ersten Jahren von Gumpelzhaimers Wirken vom Augsburger Stadtmagistrat für überflüssig erklärt,¹⁰⁸ da man das 1582 für mittellose Schüler gegründete Annakolleg als ausreichende Wohltätigkeitseinrichtung erachtete. Die Chronik der Bildungsanstalt macht hierzu folgende Angaben:

„Bald nach der Gründung des eben erwähnten Gymnasiums der Jesuiten wurde das gegen ihr Kollegium gerichtete protestantische St. Annakollegium am 3. Dezember 1582 feierlich eröffnet. 32 bedürftige Schüler (...) fanden Aufnahme in diesem Internat (...) Der Straßengesang, Privatunterricht und die niedrigen Dienstleistungen der armen Schüler sollten dann aufhören. Die Gründung des Jesuitenkollegs beschleunigte die Ausführung dieses Planes und so entstand das St. Annakolleg (...) Als der Rat nach der Gründung des Kollegiums die Kantorei als Wohltätigkeitsanstalt für überflüssig hielt und aufhob, konnten unbemittelte Schüler, die keine Aufnahme im Kolleg fanden, die Studienkosten nicht mehr bestreiten und so nahm auch aus diesem Grunde die Schülerzahl bei St. Anna ab. Daher beschwerte sich 1591 der Rektor (...) doch erst 1593 gab der Rat nach und die Kantorei, die durch erhebliche Bei-

¹⁰⁶ "Kurrende" bezeichnet einen aus Pauperknaben (v.a. der unteren Schulklassen) bestehenden Chor, der die Erlaubnis dazu hatte, gegen Geldgaben oder Naturalien auf Straßen, Plätzen oder von Haus zu Haus ziehend geistliche Lieder vorzutragen. Für Augsburg ist eine solche Einrichtung erstmals im Jahr 1492 belegt, als Bischof Friedrich von Zollern (1451-1505) eine Stiftung errichtete, die es ermöglichte, "daß das Responsorium, welches anfängt Tenebrae factae sunt (...) alle Freytag zu ewigen Zeiten in St. Gertrauts Capellen bey dem grossen Thor der Thumbkirchen von 30. Schülern zu seiner Seelen heyl gesungen würde: welches Gesang nachmals den Schülern durch die gantze Statt zubetteln nicht wenig vrsach gegeben." (A.P. Gasser, *Ander Theil*, 242. Zit. n. Grünsteudel). Die Praxis des Kurrendesingens fand seit Mitte des 16. Jahrhunderts schließlich Nachahmung bei den Schülern von St. Anna. Grünsteudel (2013), 498 f.

¹⁰⁷ SuStBAug 2° Cod. Aug. 367: Acta das Evangel. Schulwesen in Augsburg so wohl überhaupt als besonders das Gymnasium und die Cantorey bey S. Anna betr., Vol. 1, Nr. 33, zit. n. Grünsteudel (2013), 500.

¹⁰⁸ Bereits im September 1560 schränkte das Stadtmagistrat den Kurrendegesang stark ein, da sich die Anzahl der singenden Schüler innerhalb kurzer Zeit enorm vergrößert hatte. So sangen nicht nur Schüler von St. Anna sondern auch die der anderen Schulen und Knaben, die gar keine Schule besuchten in den Gassen. Die Beschwerden über deren Gesang (Vnordentlich Geschrey (...) auf der Gaßen, tag und nacht) häuften sich, so dass der Rat beschloss, nur noch den Schülern von St. Anna, der Domschule und den Lateinschulen bei St. Moritz und St. Ulrich und Afra der Kurrendegesang gestattet war. Ebd., 499.

träge der Bürger für den Straßengesang vielen armen Schülern das Studium ermöglichte, wurde wieder eröffnet.“¹⁰⁹

Die zwischenzeitliche Aufhebung der Kantorei durch das Stadtmagistrat bedeutete allerdings nicht, dass die Musikausübung bei St. Anna während dieser Phase gänzlich ausgesetzt wurde.¹¹⁰ Die Kirche benötigte auch an diesen Tagen weiterhin Musik.¹¹¹ Dennoch entwickelten sich die kantoreilosen Jahre zu einem finanziellen Drahtseilakt für Gumpelzhaimer, da er auf jegliche Unterstützung seitens der Stadt und der evangelischen Bürgerschaft verzichten musste.¹¹² Zum einen hatte er in dieser Zeit weniger Sänger zur Verfügung, da wie aus obig zitierter Chronik die Schülerzahlen in den kantoreilosen Jahren zurückgingen, zum anderen konnten die zehn Sängerknaben, die auch in dieser Zeit bei ihm wohnten und für deren Unterhalt er verantwortlich war,¹¹³ aufgrund der zeitweisen Untersagung des Kurrendegesangs durch die Stadtverwaltung keinen Beitrag zu ihrer Versorgung leisten.

Auch aus dieser Not heraus drängte der von 1571-1593 als Primarius an St. Anna wirkende Simon Fabricius im Jahr 1591 darauf, die Aufhebung der Kantorei rückgängig zu machen.

Doch erst im Jahr 1593, nachdem die damaligen Unterschulherren Hiernonymus Walther und Hans Heinrich Linkh eine neuerliche Eingabe, verbunden mit einem von Gumpelzhaimer verfassten Bericht über die Vorgeschichte der Kantorei und Vorschlägen für die künftige Neuorganisation derselben eingereicht hatten, gaben die Verantwortlichen Magistratsherren nach.¹¹⁴

Eine Passage aus der von Gumpelzhaimer verfassten Vorgeschichte zur Kantorei bei St. Anna, die sich auf den Kurrendegesang bezieht, soll nachfolgend zitiert werden:

„Nachdem Georgius Sturmius (Vor Zeitten frater ordinarius D. Annae) vngeferlich vor 30. Jahren (...) Author musicae in publico gewesen, Vnd 12. arme Knaben auß der schuel auß seinem seckhel geklaidet, Vnd bei M [Magister, Anm. d. Verf.] Leonhardo Bauaro damal. 3. Classis magistro inn die Cost vnd Lagerstatt Vmb 28. f leingedingt, haben dieselben im singen auf der gassen

¹⁰⁹ Köberlin (1931), 108 f.

¹¹⁰ Mayr (1908), 103.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Köberlin (1931), 108.

¹¹⁴ Vgl. Mayr (1908), 10.

Musica figurata ainen anfang gemacht, ist Inen ain Püchsen mit der Statt Pyren verordnet worden, darein sy Stipem geleget. Haben allwegen am freytag nachmittag Vmb 3 Uhr Vnd am Samstag nach der Predig Zu singen auf der gassen angefangen, Vnd nach vollendung die Püchsen Mathiae Schenckio, damalen Primario zu S. Anna überantwort, Welcher alle wochen das Costgeld M. Bauaro daraus bezahlt, Vnd das überig den armen knaben hinder sich gesparet, Inen davon zu nottwendigen sachen dargeraicht.“¹¹⁵

Die bereits angesprochene Neuorganisation der Kantorei gestaltete Gumpelzhaimer wie folgt:¹¹⁶

Er teilte die Sänger in vier Chöre ein, denen jeweils ein Observator aus den eigenen Reihen vorangestellt wurde. Zwei Chöre zu jeweils zehn bis zwölf Knaben zeichneten sich für die Figuralmusik verantwortlich. Die beiden übrigen Chöre wurden für den Kurrendegesang eingesetzt. Dem Kantor oblag hierbei (nach Gumpelzhaimers Instruktion) die Auswahl der Sänger, wobei für den Figuralgesang vornehmlich die Schüler der oberen Klassen Verwendung finden sollten. Der Kantor war zudem für die Qualitätssicherung des Kurrendegesangs verantwortlich. Er sollte darauf achten, dass die Knaben „niemandt durch vngeschickte und vngebürliche lieder belaidigen.“¹¹⁷ Neben all diesen Aufgaben sollte der Kantor zudem das durch den Gassen- gesang eingenommene Geld verwalten und entsprechend an die Schüler verteilen. Die Sänger waren zu Gehorsam und „ehrerbietung gegen den Scholarchis Vnnd praeceptoribus und ihren kostherren“¹¹⁸ sowie „zu allen muglichen fleiß in Studiis verpflichtet.“¹¹⁹ Sie sollten „den legibus Jeder Zeit gemeß leben“¹²⁰ und „auf der gas- sen Vnnd in der schuel ausschließlich Latein sprechen.“¹²¹ Unter Androhung strenger Strafen, die im äußersten Fall den Ausschluss aus der Kantorei zur Folge haben

¹¹⁵ SuStBAug 2° Cod.Aug. 367: Acta das Evangel. Schulwesen in Augsburg so wohl über- haupts als besonders das Gymnasium und die Cantorey bey S. Anna betr., Vol. 1, Nr. 33, zit. n. Grünsteudel (2013), 499 f.

¹¹⁶ Vgl. hierzu Grünsteudel (2013), 501 f.

¹¹⁷ SuStBAug 2° Cod. Aug. 367: Acta das Evangel. Schulwesen in Augsburg so wohl überhaupts als besonders das Gymnasium und die Cantorey bey S. Anna betr., Vol. 1, Nr. 33, zit. n. Grünsteudel (2013), 501.

¹¹⁸ SuStBAug 2° Cod. Aug. 367: Acta das Evangel. Schulwesen in Augsburg so wohl überhaupts als besonders das Gymnasium und die Cantorey bey S. Anna betr., Vol. 1, Nr. 33, zit. n. Grünsteudel (2013), 502.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

konnten, „durften sie inn kain Zechh oder Wirtshauß einsetzen.“¹²² Sie sollten nach den Worten Gumpelzhaimers „Auch sonstn alle böse Vnnd leichtfertige gesellschaft fliehen Vnnd meiden, kain wein inn die Classes, Inn welchen sy studiren, Zechens halben tragen“¹²³ und „Viel weniger mit kartten oder würffel spilen.“¹²⁴

Auch wenn die von Gumpelzhaimer aufgestellten Regeln bisweilen übertreten wurden, wovon besonders die in den Schulakten beschriebenen Zechgelage zeugen, hatte die durch ihn erfolgte Neuorganisation der Kantorei nachhaltigen Erfolg. Die dank der Reform erreichte Qualität des Gassengesangs spiegelte sich bald auch in den Einnahmen wider. So wuchs das ersungene Kapital bis zum Jahr 1622 auf 15525 Gulden an.¹²⁵

Am 17. August 1596 gründete Gumpelzhaimer, bestätigt durch die Erfolge seiner bisherigen bezüglich der Kantorei unternommenen Anstrengungen, die klaine Cantorey.¹²⁶ Diese Institution sollte den kleinen Sängern, deren Fähigkeiten im Singen noch nicht so weit fortgeschritten waren, ebenfalls Einnahmen durch den Kurrendengesang verschaffen. Gumpelzhaimer teilte den aus den jüngsten Schülern bestehenden Chor in sechs Gruppen auf. Diese sangen nun am Freitag und Sonntag einfache geistliche Lieder. Auch dieses Projekt Gumpelzhaimers erwies sich als äußerst erfolgreich. So konnten die Angehörigen der *klainen Cantorey* ihren Lebensunterhalt vollständig mit Hilfe des Kurrendesingens decken.

Die Einrichtung der *klainen Cantorey* erforderte eine weitere Umstrukturierung der Chöre.¹²⁷ Gumpelzhaimer teilte die Knaben nun auf drei große Chöre auf, die mit eigenen Chorregenten zur Pflege der anspruchsvollen Figuralmusik zusammengestellt wurden.¹²⁸ Der *klainen Cantorey* oblag es hingegen, einfachere Werke aus dem Korpus der Choralmusik zur Aufführung zu bringen. In die großen Kantoreien wurden neben den älteren geübten Sängern zur Besetzung der hohen Stimmen nur die besten Nachwuchssänger aufgenommen. An besonderen Festtagen sangen auch die großen Chöre auf der Straße, was Paul von Stetten wie folgt beschreibt:

¹²² SuStBAug 2° Cod. Aug. 367: Acta das Evangel. Schulwesen in Augsburg so wohl überhaupts als besonders das Gymnasium und die Cantorey bey S. Anna betr., Vol. 1, Nr. 33, zit. n. Grünsteudel (2013), 502.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Mayr (1908), 10.

¹²⁶ Ebd., 10 f.

¹²⁷ Mayr (1908), 10 f.

¹²⁸ Ebd.

„Zu den Zeiten des Cantors Gumpelzhaimer aber, hat man angefangen, Motetten, besonders die Lechnerische, mit einem Chor von 24 Sängern, öffentlich auf der Straße zu singen, uns so wird es noch heut zu Tage, zumal in der Fasten und Weihnacht-Zeit gehalten.“¹²⁹

Vielleicht ist dabei auch Leonard Lechners (1553-1606), auf den im weiteren Verlauf des vorliegenden Kapitels noch zurückzukommen sein wird, 24 (!) – stimmige Motette *Quid chaos* aus dessen *Geistlicher Festmusik* (1582) zur Aufführung gelangt.

Diese von Gumpelzhaimer gedachte und umgesetzte Organisation der Kantorei wurde bis zu deren Auflösung im Jahr 1812 beibehalten.

Wie bereits erwähnt, wohnten bei Gumpelzhaimer zehn Sänger, für die der kinderlose Kantor – aus seiner am 20. Januar mit Barbara Wismüller aus Walpach bei Donauwörth geschlossene Ehe ging kein Nachwuchs hervor¹³⁰ – als eine Art Vaterfigur fungierte. Eine ähnliche Konstellation wird 200 Jahre später am Beispiel des Domkapellmeisters Franz Bühler sichtbar, der in ähnlicher Weise für seine Kapellknaben zu sorgen hatte.¹³¹

1.3. Studien an der Universität Ingolstadt

Im Jahr 1582 immatrikuliert sich Gumpelzhaimer an der Universität Ingolstadt. Die Matrikelbücher sagen hierzu aus, dass die Einschreibung zwischen dem 16. Februar und dem 19. April stattgefunden haben muss.¹³²

Die 14 Kreuzer, die Gumpelzhaimer als Aufnahmegebühr zu entrichten hatte, stufen ihn eher ins untere Drittel der Statusrangfolge ein, wenn man von einer Korrelation zwischen Studiengebühr und Standeszugehörigkeit ausgeht.¹³³

Otto Mayr vermutet aufgrund der im gleichen Jahr im Matrikelbuch eingetragenen *Constantinus, Troianus und Matthias Fuggeri*, dass der Augsburger Kantor in irgendeiner Verbindung zu den Fuggern stand,¹³⁴ „die ja gerade in jener Zeit so unendlich viel für die Kunst taten und die besten Künstler um sich versammelten.“¹³⁵

¹²⁹ Stetten d. J., Paul von (1779), 534.

¹³⁰ Grünsteudel, Günther: „Gumpelzhaimer,“ Wißner-Verlag, <http://www.stadtlexikon-augsburg.de>

¹³¹ Vgl. Kap. V 1.4. der vorliegenden Darstellung.

¹³² Vgl. Pölnitz (1937), 1106.

¹³³ Siehe hierzu auch Hager (2003), 63.

¹³⁴ Mayr (1908), 15.

¹³⁵ Ebd.

Gumpelzhaimer bezog während seines Studiums, das er erfolgreich als Magister abschloss, wie aus seinem in zwei Teilen 1619 in Augsburg erschienenen *Wirtzgärtlin*, einer Sammlung mehrstimmiger geistlicher Lieder, hervorgeht, weiterhin sein Gehalt. Es ist davon auszugehen, dass er hiervon einen Substituten bezahlte, der ihn während seiner Abwesenheit an St. Anna vertrat.¹³⁶

Mit seiner Immatrikulation an der Universität Ingolstadt gehört Gumpelzhaimer zu einer Reihe von bedeutenden Komponisten, die hier entscheidende Impulse erhalten hatten. So studierten hier Sebald Heyden (1513), der Liedersammler und Tischgenosse Luthers Georg Foster (1531) und der tiefgläubige Fuggerorganist Gregor Aichinger, der sich dabei philosophischen (1578) und theologischen (1588) Studien widmete.¹³⁷ Auch Georg Muffat und Johann Joseph Fux zählten zu den Studenten der Hohen Schule.¹³⁸

Es erscheint bei der Betrachtung dieser illustren Namen auffällig, dass die meisten von ihnen durch die Veröffentlichung von musiktheoretischen Werken ein Begriff geworden sind. So hinterließen neben Gumpelzhaimer (*Compendium musicae*) auch Sebald Heyden (*Musicae id est artis canendi*), Georg Muffat (*Apparatus musicus organistico*) und Johann Joseph Fux (*Gradus ad Parnassum*) bedeutende Lehrwerke. Es ist durchaus denkbar, dass die akademische Betrachtung der Musik innerhalb des institutionellen Rahmens einer Universität den musiktheoretischen Horizont von Musikern wie Heyden, Gumpelzhaimer, Muffat oder Fux erweitert hat, was möglicherweise zu einer musiktheoretischen, aber auch didaktischen Tiefe derer Traktate führte.

Dieses Nachdenken über Musik an den Universitäten fand im 16. Jahrhundert unter den Vorzeichen des Humanismus statt, der an der Hohen Schule in Ingolstadt als erster deutscher Einrichtung ihrer Art Einzug hielt.

Der Humanismus, der sich auf das Bildungsgut der griechischen und römischen Antike, insbesondere auf Dichtung und Rhetorik rückbesann, führte zu einem grundlegenden Wandel des Musikbegriffs.¹³⁹ Dieser Wandel ging von den Universitäten aus. Während die *musica* als Universitätsfach noch im 15. Jahrhundert als Teil des

¹³⁶ Vgl. Grünsteudel (2013), 501.

¹³⁷ Scheurer, Kurt: „Komponisten in Ingolstadt:“
<http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/scheurer/museum/r-24-033.htm>

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Vgl. Niemöller (2003), 77-79.

Quadriviums¹⁴⁰ rein mathematisch ausgerichtet war und somit die Zahlenverhältnisse und ihre Anwendung auf musikalische Intervalle Ausgangspunkt aller weiterer Überlegungen darstellte, setzte zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine Denkweise ein, dass die *musica* nicht nur eine mathematisch orientierte Disziplin sei, sondern vielmehr auch zur Praxis führe.¹⁴¹ Die arithmetische Dimension der *musica speculativa* verlor an Gewicht, während die poetische Dimension der *musica practica* an Bedeutung gewann.¹⁴² Diese Betonung der Parallelität der Musik zur Dichtkunst scheint an folgendem Beispiel deutlich auf: Ausgangspunkt der Überlegung ist dabei die Anlage der 1503 in Freiburg gedruckten *Margarita philosophica*, der wichtigsten Universitätsenzyklopädie des 16. Jahrhunderts, des Humanisten Gregor Reisch (um 1470-1525).¹⁴³

In besagtem Werk wird selbstverständlich dem musiktheoretische Inhalte thematisierenden Teil die Arithmetik vorangestellt.¹⁴⁴ Die Musik per se wird hierbei in zwei inhaltlich getrennten Teilen abgehandelt: *de musica speculativa* und *practica*. Eine signifikante Erweiterung der Chorallehre um die *musica figurata* des Melchior Schanpfecher aus dem *Opus aureum* (1501) von Nicolaus Wollick (1480-1541) in den nicht autorisierten Drucken in Straßburg 1508 und 1512 spiegelt sich auch in dem unterschiedlichen Bildprogramm dieser beiden Enzyklopädie-Drucke wider.¹⁴⁵ In der Erstausgabe ist im *Typus Musicae* Frau Musica mit der Figur des Pythagoras eindeutig auf die quadriviale *Musica speculativa* bezogen, in dem neuen Straßburger Holzschnitt sind hingegen zwei Figuren neu hinzugefügt: Tubal als Schmied mit der Textmarke *pars mathematica* und der lorbeergekrönte *poeta*.¹⁴⁶ Offenkundig wird hier auf den Erzhumanisten Conrad Celtis, Professor für Rhetorik und Poetik hinge-

¹⁴⁰ Das Quadrivium ist ein Teil der septem artes liberales und umfasst die Fächer Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik. Den anderen Teil der septem artes liberales bildet das Trivium, das die Fächer Grammatik, Rhetorik und Dialektik enthält. Der Kanon der Sieben Freien Künste entstand bereits in der Spätantike. "Frei" hießen diese deshalb, weil sie eines freien Mannes würdig erschienen, der seine Studien um der Studien selbst willen betrieb. Die mittelalterlichen Universitäten verpflichteten ihre Studenten dazu, die septem artes liberales in einem Grundstudium zu absolvieren, ehe es ihnen gestattet wurde, an den höheren Fakultäten Jura, Medizin oder Theologie studieren zu dürfen. Ferber (2012), 51 f.

¹⁴¹ Vgl. Niemöller (2003), 77 ff.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd.

wiesen, der seit 1501 als Leiter des kaiserlichen Collegium poetarum et mathematicorum in Wien wirkte.¹⁴⁷ Conrad Celtis' (1459-1508) Demonstration antiker Metren durch Tenores, rhythmisiert gemäß den Quantitäten der Odendichtung in Ingolstadt, und die Förderung der mehrstimmigen Odenkomposition durch seinen Schüler Petrus Tritonius (1465-1525) (*Melopoeiae*, Augsburg 1507) verkörpern akademische Schriften, an denen sich eine neue humanistische Einstellung zur Musik manifestiert.¹⁴⁸

Diese humanistische Weltanschauung verlangte unweigerlich nach einer neuen begrifflichen Kategorie: Der *musica poetica*.

Der Terminus findet sich erstmalig in den Traktaten *Rudimenta musicae* (1533) und *Musica* (1538) des Nicolaus Listenius. Auch wenn Musikwissenschaftler bis in der heutigen Zeit um eine exakte Definition der *musica poetica* ringen, so steht dennoch unzweifelhaft fest, dass die *musica poetica* sich als Bindeglied zwischen der mathematischen Dimension des Musikbegriffs (*musica speculativa*) und dessen praktischer Dimension der *musica practica* versteht. Die *musica poetica* strebt danach, die Prozesse zu beschreiben, die bei der Anfertigung eines Musikwerkes entstehen, wobei der Terminus Musikwerk sowohl Kompositionen an sich, als auch theoretische Texte über sie impliziert. Im Laufe des 16. Jahrhunderts erhält der Begriff der *musica poetica* immer mehr Kontur. So bezieht Heinrich Faber, dessen *Compendium musicae* Gumpelzhaimer später als Vorlage für sein gleichnamiges Lehrbuch verwendete, in seiner *Musica poetica* (1548) ausschließlich die Perspektive des Rezipienten in seine Definition des Terminus mit ein. Faber stellt dabei eine Analogie zur Dichtkunst (*ars poetica*) her, die ein Resultat aus Regeln, die schöpferische und reflexive Prozesse gleichsam bedingen, darstellt. Die *musica poetica*, wie sie Heinrich Faber versteht, zielt somit darauf ab, das Kommunikationsgefüge zwischen Komponist, Musiker und Zuhörer intakt zu halten.

Ein weiterer Aspekt dieser humanistischen Musikauffassung impliziert die Emanzipation der Musik vom Text, da sie in diesem Moment, in dem sie dazu dient, einzelne Wörter oder des Textes nachzuahmen oder auszudeuten, selbst zum Text wird.¹⁴⁹

Die Rückbesinnung auf das Bildungsgut der griechischen und römischen Antike, insbesondere auf Dichtung und Rhetorik, wirkte sich nicht nur auf den Musikbegriff an sich aus, sondern zeigte sich bereits an Äußerlichkeiten wie der Gräzisierung von

¹⁴⁷ Vgl. Niemöller (2003), 77 ff..

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Helms (2012), 1225.

Titeln musiktheoretischer Traktate. Beispiele hierfür sind die *Musica στοιχεῖωσις* (1532) von Sebald Heyden oder ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ (1547) von Heinrich Glarean, ΠΑΡΟΔΟΣ (1565) von Hermann Cappius und ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ (1592) von Sethus Calvisius.¹⁵⁰

Aber nicht nur musiktheoretische Schriften, sondern auch Kompositionen wurden von dieser Art des Rückgriffs auf die Antike erfasst. Dies wird am Beispiel einiger Kompositionen Leonard Pamingers (1495-1567), dem Vater des oben genannten in Oettingen als Musikdirektor wirkenden Sophonias Paminger deutlich, der diese, ganz im Sinne der humanistischen Musikanschauung – mit lateinischen und griechischen Anweisungen und Rätseln versah.¹⁵¹

Zu den Studien Gumpelzhaimers an der Universität Ingolstadt ist neben dem Umstand deren Stattfindens unter den Vorzeichen des Humanismus noch zu erwähnen, dass Gumpelzhaimer mit dem Besuch der katholischen Universität Ingolstadt einmal mehr konfessionelle Grenzen überschritt (nachdem er bereits Schüler der katholischen Klosterschule von St. Ulrich und Afra war). Dies ist durchaus bemerkenswert für die Biographie eines Protestanten während des Zeitalters der Konfessionalisierung.

Gumpelzhaimers katholischer Großvater, bei dem er zeitweise aufwuchs und sein Besuch von katholischen Bildungseinrichtungen bilden somit eindeutige biographische Berührungspunkte mit der katholischen Konfession. Vor diesem Hintergrund erklärt sich die Tatsache, dass Gumpelzhaimer sich zeitlebens um ein „ökumenisches“ und ausgewogenes Verhältnis zwischen katholischen und protestantischen Kompositionen im liturgischen Repertoire bemühte. Neuere Forschungsarbeiten verweisen in diesem Zusammenhang auf die starke Präsenz von katholischen Komponisten, Marianischen Antiphonen, Magnifikat-Vertonungen und Litaneien als ein besonderes Charakteristikum des Repertoires der Kantoratsbibliothek der protestantischen Hauptkirche St. Anna, deren Reste sich heute in der Staats- und Stadtbibliothek sowie im Stadtarchiv Augsburg, in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, der Universitätsbibliothek und der Bayerischen Staatsbibliothek München, in der Berliner Staatsbibliothek und in der Biblioteka Jagiellonska in Krakau finden.¹⁵² Zudem vermied es Gumpelzhaimer in seinen Kompositionen Texte oder Melodien mit polemischer Konnotation zu

¹⁵⁰ Niemöller (2003), 77.

¹⁵¹ Markmiller (2001), 26 f.

¹⁵² Hammond (2007), 176.

verarbeiten; so vertonte er Psalm 124 nicht in der Fassung von Justus Jonas (*Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*), die allzu direkt auf die Konflikte zwischen Katholiken und Protestanten anspielte, sondern wählte hierfür eine neutralere Übersetzung.¹⁵³

1.4. Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik in Augsburg

Unter der Leitung Gumpelzhaimers entwickelte sich die Kantorei bei St. Anna rasch zu einem blühenden Zentrum der evangelischen Kirchenmusikpflege im deutschen Süden. Dies ist auf die gelungenen nachhaltigen oben angesprochenen Reformen Gumpelzhaimers zurückzuführen, die den musikalischen Darbietungen der Kantorei einen enormen Qualitätsschub verliehen. Neben der Aufführung von Werken bedeutender Komponisten aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert steuerte Gumpelzhaimer auch eigene Kompositionen zum Repertoire der Kantorei bei. Dabei fällt der Umfang seines Œuvres, das fast ausschließlich geistliche Vokalmusik umfasst und eine klare Zweckbestimmung im Rahmen der kirchenmusikalischen Aufgaben der Kantorei aufweist, verhältnismäßig schmal aus, was wohl seiner beruflichen Doppelbelastung als Lateinschullehrer und Kantor geschuldet ist.

Neben eigenen Werken für den Anhang seines 1591 erstmals erschienenen *Compendium musicae*, das im nachfolgenden Kapitel der vorliegenden Darstellung analysiert werden soll, stammen von ihm die *Neuen teutschen geistlichen Lieder* (Augsburg, 1591, 1594), das *Lustgärtlin* (Augsburg, 1611) und das *Wirtzgärtlin* (Augsburg, 1619), die allesamt drei-, vier- und fünfstimmige Liedsätze im Stil italienischer Canzonen und Villanellen enthalten und ein 1595 in Augsburg erschienenen, mit dem Titel *Contrapunctus* betiteltes Opus, das auf alte Cantus-firmus-Techniken setzt, ohne jedoch auf das Stilmittel der spätniederländischen Ausdruckspolyphonie Lassoscher Prägung zu verzichten.

Den Höhepunkt seines kompositorischen Schaffens stellen allerdings die beiden Bände seiner achtstimmigen *Sacrorum Concentuum* (Augsburg, 1601, 1614), in denen Gumpelzhaimer die Klangpracht venezianischer Doppelchörigkeit voll zu entfalten versteht, dar. All die genannten Werke wurden zunächst von Valentin Schönig (1544-1613) und nach dessen Tod von seinem Stiefsohn Johann Ulrich (1589-1654), der den väterlichen Betrieb weiterführte, gedruckt. Auf diese beiden Augsburger Buckdrucker wird noch im weiteren Verlauf dieser Darstellung

¹⁵³ Fisher (2004), 76 ff.

zurückzukommen sein.

Gumpelzhaimers Werke bestechen durch eine maßvolle Formgestaltung, Gediegenheit des Tonsatzes, geschliffene Melodik und eine gewählte, schon zur Dur-Moll-Tonalität neigende, richtungsweisende Harmonik. Über die sanft progressive Harmonik in Gumpelzhaimers Kompositionen war sich bereits im 19. Jahrhundert der belgische Komponist, Musikkritiker und Musikbiograph François-Joseph Fétis bewusst, der in der nachfolgenden Passage vom deutschen Musikwissenschaftler Carl von Winterfeld (1784-1852) zitiert wird:

„Dieser jetzt wenig bekannte Tonkünstler verdiente doch, daß sein Name unsterblich wäre; denn ihn kann man betrachten als einen der Schöpfer jener kräftigen deutschen Harmonie, von der Händel, J. S. Bach und Mozart seitdem einen so schönen Gebrauch machen. Gumpeltzhaimer theilt diesen Ruhm mit Hans Leo Haßler, Christian Erbach und einer kleinen Zahl seiner Zeitgenossen; doch ist seine Überlegenheit in ihrer Art hervorragend genug, um ihm eine eigene Stelle zu verdienen. Der Verfasser dieses Buches hat einige seiner Tonsätze in Partitur gebracht, und mit Staunen und Bewunderung bemerkt, daß seine Ausweichungen, durchaus auf der Tonalität der neueren Zeit beruhend, stets lebhaft sind, und unerwartet, aber doch angenehm und natürlich; Eigenschaften, von denen wir vor ihm kein Beispiel finden. Sein Styl, weniger reich an Formen als der des Orlandus Lassus, dessen Zeitgenosse er war, hat dennoch Reinheit und Anmuth. Der berühmte Capellmeister des Churfürsten (Herzogs) von Baiern, ohne in der Harmonie etwas zu erfinden, hat sich unsterblich gemacht durch die glückliche Anwendung dessen, was Andere vor ihm erfunden hatten: der arme Schulmeister von Augsburg, hat er gleich neue Bahnen geebnet, ist dennoch in der Dunkelheit geblieben.“¹⁵⁴

Gumpelzhaimer entschied sich allerdings bewusst dafür, ein „armer Schulmeister“ zu bleiben, obwohl ihm im Herbst des Jahres 1606 ein lukratives Stellenangebot vorlag: Friedrich I. (1557-1608), Graf von Mömpelgard und Herzog von Württemberg wünschte sich den Augsburger Kantor als Leiter seiner Hofkapelle. Dieser Posten war neu zu vergeben, nachdem sein bisheriger Inhaber, der bereits erwähnte Leonhard Lechner, am 9. September 1606 verstorben war.¹⁵⁵ Lechner, der vor allem in

¹⁵⁴ Winterfeld (1843), 498.

¹⁵⁵ Ameln (1985), 31 f.

seinen Spätwerken einen ganz persönlichen Stil entwickelte, indem er die Feierlichkeit der Motette mit der Beweglichkeit und Ausdruckskraft des Madrigals verschmolz und dessen fast gänzlich erschlossenes Œuvre ihn als ranghohen Komponist der Generation zwischen Lassus und Schütz ausweist, stand der Hofkapelle, die ihren Sitz in der Schlosskirche im Alten Schloss in Stuttgart hatte, seit 1594 vor.¹⁵⁶

Der Ruf, die Nachfolge eines solch bedeutenden Mannes anzutreten, zeigt die hohe Wertschätzung, die Gumpelzhaimer auch außerhalb Augsburgs genossen haben muss.

Er lehnte den herzoglichen Ruf jedoch mit der Begründung ab, um auch weiterhin „dieser Statt (...) nach geringem meinem Vermögen“¹⁵⁷ dienen zu können.

Es erscheint denkbar, dass Gumpelzhaimers Treuebekenntnis in Zusammenhang mit dem blühenden Musikleben Augsburgs während der Epoche der Hoch- und Spätrenaissance steht, über das der Stadtpfeifer, Organist und Komponist Philipp Zindelin (um 1570-1622), die bemerkenswerten Worte fand, dass hier „sondere liebhaber besagter Musica sein“¹⁵⁸ und dass „selbige vil mehr alß anderer orten Floriert vnnd geachtet würdt“¹⁵⁹

1.5. Letzte Lebensjahre

Gumpelzhaimers letzter Lebensabschnitt wurde zunehmend von materieller Not überschattet.

In einem Schreiben von 1599 bittet er die Zechpfleger von St. Anna, ihn zu seinem regulären Gehalt jährlich mit 20 Gulden zu unterstützen. Er hat zu diesem Zeitpunkt somit ein Gesamtjahreseinkommen von 83 fl 36 k, das er durch zusätzliche Auftritte mit dem Chor auf Hochzeiten, Taufen und Begräbnissen aufbessert. Im Jahr 1606 reichen ihm aufgrund der stetig steigenden Inflationsrate, die dem Dreißigjährigen Krieg vorausging auch diese Einnahmen nicht mehr, um den Lebensunterhalt für seine Frau, die bei ihm wohnenden Singknaben und sich selbst decken zu können, weshalb ihm die Schulherren weitere 50 Gulden ausbezahlen.

¹⁵⁶ Ameln (1985), 31 f.

¹⁵⁷ SuStBAug 2° Cod. Aug. 367, Acta, Vol 1, Nr. 87 (24. Nov. 1606), zit. n. Grünsteudel (2013), 505.

¹⁵⁸ Siehe Layer (1965), 68.

¹⁵⁹ Ebd.

Ab dem Jahr 1618, der Krieg hat inzwischen begonnen und die Inflation ein galoppierendes Ausmaß angenommen,¹⁶⁰ zeugen zahlreiche Bittschriften einiger Lehrer von St. Anna von der wirtschaftlichen Not, in der diese sich befanden.¹⁶¹ Gumpelzhaimer, der in dieser Zeit zudem an einer schweren Krankheit leidet, zu der aus heutiger Sicht nichts mehr Konkretes in Erfahrung zu bringen ist, lässt 1619 zahlreiche seiner wohl nach wie vor gefragten Werke neu auflegen, um über Dedikationen und den Verkaufserlös seine finanzielle Not zu lindern.

Zwischen 1621 und 1625 sieht er sich zudem dazu gezwungen, sukzessiv Teile seiner Privatbibliothek zu verkaufen, die er über viele Jahre zusammengetragen hatte.¹⁶²

Grünsteudel vermutet, dass Gumpelzhaimer diesen Schritt nicht nur aus finanziellen Zwängen heraus ging, sondern auch weil er der Nachwelt die darin enthaltenen Werke erhalten wollte.¹⁶³

Gumpelzhaimer stirbt am dritten November 1625 und damit zwei Monate nach seiner Ehefrau Barbara, mit der er seit 1585 verheiratet war.

¹⁶⁰ Die Inflation von 1618-1623 wird auch als Kipper- und Wipperzeit bezeichnet. Sie war die größte Inflation in der Geschichte des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation. Als Folge des erhöhten Geldumlaufs belebten sich Handel und Verkehr und die wirtschaftliche Produktion stieg an. Aber auch die Preise der einzelnen Produkte erhöhten sich rapide. Wer die Möglichkeit hatte, die gestiegenen Preise auf seine Kunden abzuwälzen, tat dies. Für Bezieher von Festeinkommen wie Lehrer (Gumpelzhaimer!) oder Rentner reichte das Geld für den Lebensunterhalt nicht mehr aus. Vgl. Deutsche Bundesbank, "Die Kipper- Und Wipperzeit Von 1618 Bis 1623," http://www.bundesbank.de/Redaktion/DE/Downloads/Bundesbank/Geldmuseum/das_besondere_objekt_die_kipper_und_wipperzeit_von_1618_bis_1623.pdf?__blob=publicationFile

¹⁶¹ Mayr (1908), 24 ff.

¹⁶² Grünsteudel (2013), 506.

¹⁶³ Ebd.

2. Konzeption

2.1. Das *Compendium musicae* als Kompilation der Traktate von Heinrich Faber und Christoph Rid

Nach dem Einblick in Gumpelzhaimers Biographie soll nun die musikpädagogische Konzeption seines *Compendium musicae* unter Berücksichtigung des musikhistorischen Kontextes dargestellt werden.

Das Lehrbuch trug in der ersten Auflage noch einen Titel, der darauf verweist, dass es im Wesentlichen auf Heinrich Fabers *Compendiolum musicae pro incipientibus. Per magistrum Heinricum Fabrum conscriptum, ac nunc denuo, cum additione alterius compendiolii recognitum* (1548) fußt.

Heinrich Fabers *Compendiolum* erschien nach der Braunschweiger Erstauflage in 45 weiteren Nachrucken in allen großen Druck- und Verlagszentren der damaligen Zeit.¹⁶⁴

So existiert neben Nürnberger, Leipziger, Frankfurter und Breslauer [u.a.] Versionen auch ein Augsburger Nachdruck des Traktats, der von Michael Manger (?-1603)¹⁶⁵ angefertigt wurde.

Die enorme Auflagenzahl erklärt sich dadurch, dass im Zuge der Reformation der Musikunterricht verbindlich an den Lateinschulen verankert wurde.¹⁶⁶ Anhand der Nennung derartiger Lehrbücher in Schul- und Kirchenordnung seit der kursächsischen Schulordnung (1528) von Philipp Melanchton (1497-1560) und der Braunschweiger Kirchenordnung (ebenfalls 1528) von Johannes Bugenhagen (1485-1558) lässt sich nachvollziehen, dass in zahlreichen Städten Heinrich Fabers *Compendiolum musicae* als Lehrbuch vorgeschrieben wurde.¹⁶⁷

Hierbei wird deutlich, dass Fabers *Compendiolum* in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Standardlehrbuch für den Unterrichtsgegenstand Musik an den Latein-

¹⁶⁴ Niemöller (2003), 90.

¹⁶⁵ Michael Manger aus Opferbaum bei Würzburg heiratete am 26.6.1569 die Witwe von Matthäus Franck und erhielt in diesem Zuge dessen Druckerei. Im Jahr 1572 wohnte er im Steuerbezirk *Auff dem Roßmarkt* am oberen Graben. 1575 finden wir ihn im Steuerbezirk vom *Newen Thor*. Gegen Ende seines Lebens hatte er mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Zahl seiner Drucke geht in die Hunderte. Benzing (1982), 20.

¹⁶⁶ Niemöller (2003), 90.

schulen war und damit eine überregionale Verbreitung fand.¹⁶⁸ Das Traktat war an den Schulen im schwäbischen Lauingen an der Donau ebenso wie in Danzig (Pommern) oder im westfälischen Ahlen verbindlich vorgeschrieben.¹⁶⁹

Zur Konzeption des Musikunterrichts an den Lateinschulen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist anzumerken, dass die theoretischen Inhalte gegenüber dem praktischen Einüben der Kirchengesänge in den Hintergrund traten.¹⁷⁰ Diese Handhabung drückt sich auch in folgender Passage der Württembergischen Kirchenordnung aus dem Jahr 1559 aus, die dazu ermahnt, dass „die Praecepta gantz kurtz unnd fürnämlich nach notwendigen gegebenen praeceptis, usus getriben werd.“¹⁷¹

Der Schorndorfer Präzeptor Magister Christoph Rid, der im Jahr 1562 – unmittelbar nach seiner Promotion – das dortige Lehramt angetreten hatte,¹⁷² bezieht sich in der Vorrede seiner *Musica*, bei welcher es sich um die deutsche Übersetzung von Heinrich Fabers *Compendiolum musicae* handelt, auf die vorangegangene zitierte Passage aus der Württembergischen Kirchenordnung:

„Es ist ein sonders wolbedachter punct vnd befelch/ vnserer Schulordnung/ der Music halber/ einverleibt/ nemlich/ daß derselbigen praecepta gantz kurtz/ vnd fürnemlich/ nach nothwendigen gegebenen praeceptis, vsus getrieben wird. Demnach hab ich auff solchs gebot/ gleich im anfang meines befohlten Schulampts/ das Compendium Musicae M. Heinrichi Fabri, mit meinen discipeln fürgenommen/ vnd biß auff gegenwertige zeit/ Gott lob/ inn zimlicher frucht der Kirchen vnd Schul erhalten.“¹⁷³

Rids *Musica*, in der er Fabers *Compendiolum* wörtlich übersetzt und die darin enthaltenen lateinischen Musikbeispiele durch neue (mit deutschem Text) ersetzt hat, erschien bis ins Jahr 1600 in neun Auflagen.¹⁷⁴

Rid rechtfertigt seinen Schritt, eine deutsche Übersetzung von Fabers Traktat zu veröffentlichen, damit „den Neulingen/ so der Lateinischen Sprach noch übel gewont“¹⁷⁵ das Lernen erleichtern zu wollen. Hinsichtlich der Zielgruppe lässt sich dar-

¹⁶⁸ Niemöller (2003), 90.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Niemöller (1969), 565.

¹⁷¹ Zit. n. Niemöller (1969), 566.

¹⁷² Forscher Weiss (2010), 242.

¹⁷³ Rid (1572), Vorwort.

¹⁷⁴ Niemöller (1963), 566 f.

¹⁷⁵ Rid (1572), Vorwort.

aus ableiten, dass das Traktat für jüngere Knaben der unteren Klassen gedacht war. Gumpelzhaimer bediente sich nun der Lehrbücher von Faber und Rid und vereinigte sie zu seinem *Compendium musicae*. Jede Seite ist in zwei Hälften aufgeteilt, wobei die linke auf Fabers lateinischem *Compendiolum* und die rechte auf dessen deutscher Übersetzung von Rid basiert.¹⁷⁶

Gumpelzheimers bilinguale Konzeption inspirierte offenbar den Lindauer Cantor Heinrich Trautmann dazu, im Jahr 1618 für seine Schule ein lateinisch-deutsches *Musicbüchlin*¹⁷⁷ herauszubringen.¹⁷⁸

Auch Melchior Vulpus, steht mit seinem *Musicae compendiolum latino germanicum*, das von 1608 bis 1665 in neun Auflagen erschien, sich ebenfalls auf Heinrich Faber bezieht und zudem Anleihen aus Michael Praetorius' *Syntagma musicum* (Band I 1615/ Band II und III 1619) enthält, in der Tradition Gumpelzhaimers.¹⁷⁹

Ferner sind noch das *Compendium Musices Latino-Germanicum* (1660) des Elsässer Kantors Lorenz Erhardi (1598-?) und Christoph Demantius' (1567-1643) *Brevis institutio (latino-germanicum)* zu nennen, die sich ebenfalls dem Vorbild Gumpelzhaimers anschlossen.¹⁸⁰

Das *Compendium Musicae* von Gumpelzhaimer enthält folgende Kapitel:

de Musica	von der Singekunst
de Clavibus	von den Musicschlüsseln
de vocibus	von den Stimmen
de Cantu	von dem Gesang
de mutatione	von verkerung der Stimmen
de Figuris	von der Figur oder gestalt der Noten
DE LIGATVRA	von der zusammenbindung der Noten
de Pausis & Punctis	von den Pausen und Puncten
de Proportionibus	von der Proportion
DE NOMINIBVS ET PROPRIETATIBVS TONORVM ¹⁸¹	

¹⁷⁶ Vgl. Niemöller (1975), 17.

¹⁷⁷ *Musicae Compendium Latino Germanicum in usum Scholae Lindoviensis maxime accomodatum*, Kempten 1618.

¹⁷⁸ Niemöller (1969), 567.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Vgl. Gumpelzhaimer (1595), fol. 1.

Im Vergleich zu Fabers *Compendiolum musicae* ergeben sich bei Gumpelzhaimers *Compendium musicae* folgende Änderungen:

Das erste Kapitel *de Musica* handelt Faber in einer nicht nummerierten Einleitung ab. Die Inhalte der Kapitel zwei bis acht bei Gumpelzheimer finden sich auch bei Faber. Inhaltlich sind die besagten Kapitel der Trakte Gumpelzhaimers und Fabers kongruent. Gumpelzhaimer hat hierbei zahlreiche Passagen wortwörtlich von Faber übernommen und an einigen Stellen mit eigenen Erklärungen erweitert.

Dies soll am Beispiel der *Voces* deutlich werden, die bei Faber wie folgt erklärt werden:

„Quot sunt uoces? Sex. Vt, re, mi, fa, sol, la. Quotuplices sunt uoces? Duplices (...)“¹⁸²

Gumpelzhaimer stellt die hypophorische Frage nach den *Voces* in identischem Wortlaut, ergänzt diese allerdings um eine Erklärung zu deren Erfindung durch Guido von Arezzo:

„Qvot sunt voces? Sex: Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La. Qvis primus illae suit inventor? Gvido Aretinus Monachus in Italia, autore Trithemio floruitqve Anno Christi (...) Qvotuplices sunt voces? Duplices (...)“¹⁸³

Mit den letzten beiden Kapiteln (*de Proportionibus* und *DE NOMINIBVS ET PROPRIETATIBVS TONORVM*) geht Gumpelzhaimer stofflich über seine Vorlage (Fabers *Compendiolum*) hinaus.¹⁸⁴

Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei das letzte Kapitel *DE NOMINIBVS ET PROPRIETATIBVS TONORVM*, das nahezu ein Drittel des gesamten Theorieteils einnimmt.

Gumpelzhaimer vermittelt dem Leser hierin zunächst einen Überblick über die 14 *Modi* nach der Ordnung des oberrheinischen Humanisten und Universalgelehrten Heinrich Glarean (1488-1563).

Dieser ergänzt in seinem 1546 erschienenen drei Bücher umfassenden musiktheoretischen *Magnum Opus Dodekachordon* die acht traditionellen *Modi* Dorisch, Hypodorisch, Phrygisch, Hypophrygisch, Lydisch, Hypolydisch, Mixolydisch, Hypomixoly-

¹⁸² Faber (1548), *Caput secundum, de uocibus*.

¹⁸³ Gumpelzhaimer (1591), *Capvt Tertium, de vocibus*.

¹⁸⁴ Adrio (1956), 1117.

disch um die Modi Aeaolisch, Hypoaeolisch, Ionisch, Hypoionisch, Hyperaeolisch und Hyperphrygisch.

Die nachfolgenden Abbildungen zeigen die Anordnung der Modi bei Glarean und deren jeweiligen Oktavumfang.



Abb. 1: Modi bei Glarean (Dodekachordon), Basel (1547), 83

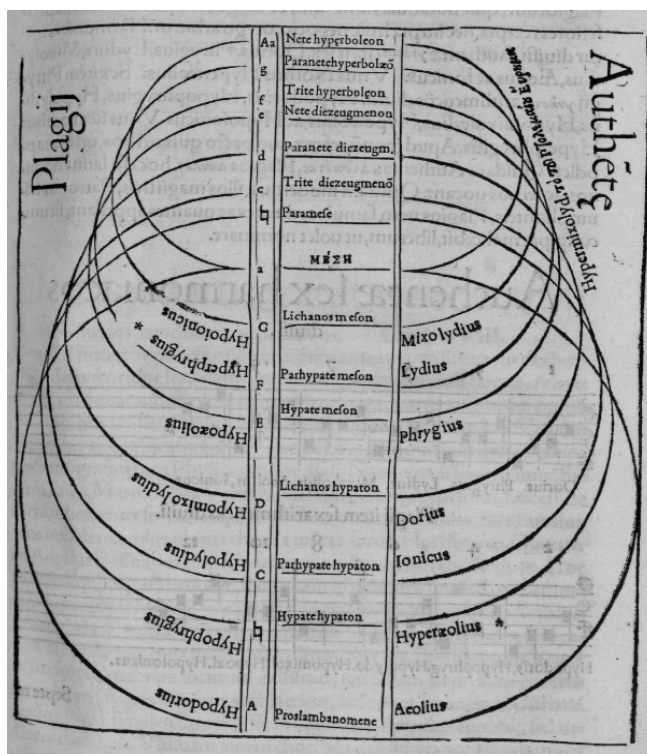


Abb. 2: Überblick über die authentischen und plagalen Kirchentonarten, Glarean (1547), 81.

An dieser Stelle gilt es zu erwähnen, dass im 16. Jahrhundert neben der traditionellen Lehre und der Ordnung Glareans ein weiteres Modell kursierte, die Modi anzuordnen: Das des italienischen Komponisten und Musiktheoretikers Gioseffo Zarlino (1517-1590). Zarlino erneuerte die Zählung der Modi, indem er C authentisch (statt D authentisch wie bei Glarean und Gumpelzhaimer) an die erste Stelle rückte und A plagal (statt bisher C plagal) an die letzte Stelle setzte.¹⁸⁵

Die folgende Abbildung aus Zarlinos *Dimostrazioni Harmoniche* (1571) zeigt, dass dieser im Prinzip die zwölf Modi von Glarean übernahm, sie anders anordnete und auch anders benannte. Ferner verzichtete er auf die Modi Hyperaeolisch und Hyperphrygisch, da diese, wenn man sie wie damals üblich in eine Quinte und eine Quarte aufteilen wollte, jeweils den Tritonus enthielten.

ORDINE NATVRALE DE TVTTI LI MODI.											
r.	Hypoproslābanomenos.	PRIMO MODO	r.	TERZO MODO	QUINTO MODO	SESTO MODO	NONO MODO	DECIMO MODO	UNDICESIMO MODO	DVODECIMO MODO	NON PRINCIPALE
A.	Proslābanomenos.		A.								PRINCIPALE
h.	Hypate hypaton.										
C.	Parhypatehypaton.	C. C.									
D.	Lychanos hypaton.		D. D.								
E.	Hypate mefon.			E. E.							
F.	Parhypate mefon.				F. F.						
G.	Lychanos mefon.	G. G.									
a.	Mefe.		a. a.								
h.	Paramefe.			h. h.							
c.	Tritedieugmenon.	c.			c. c.						
d.	Paranete dieugmenon.		d. d.								
e.	Netedieugmenon.										
f.	Tritchyperboleon.										
g.	Paranete hyperboleon.										
aa.	Netchyperboleon.										

Abb. 3: Zarlinos Ordnung der Modi, *Dimostrazioni Harmoniche* (1571), 306.

¹⁸⁵ Diese Neuordnung begründete Zarlino mathematisch damit, dass die Oktavstruktur großer Ganzton 9:8 C-D, F-G, A-H, kleiner Ganzton 10:9 D-E, G-A, verkleinerte Quint 40:27 D-A im untransponierten diatonischen System allein zwischen den Tönen C und c errichtet werden kann. Vgl. Horn (2007), 1352.

Nach dieser Zusammenfassung der Ordnung der Modi bei Glarean und Zarlino, die das musiktheoretische Fundament skizzieren sollte, auf dem Gumpelzhaimers zehntes Kapitel des Compendiums DE NOMINIBVS ET PROPRIETATIBVS TONORVM aufbaut, gilt es nun dessen nachfolgend abgebildete tabellarische Übersucht der Modi genauer zu betrachten:

Primus		Dorius		hilarem	
Secundus		Hypodorius		mœstam	
Tertius		Phrygius		austeram	
Quartus		Hypophrygius		blandam	
Quintus		Lydius	Qui	asperam	
Sextus		Hypolydius	me-	lenem	
Septimus	ab anti-	Mixolydius	lodi-	indignantē	legi-
Octavus	quis di-	Hypomixolydi ⁹	am	placabilem	timi.
Nonus	cus est	Æolius	ha-	suavem	
Decimus		Hypoæolius	bet,	tristem	
Vndecimus		Ionicus		jucundam	
Duodecimus		Hypoionicus		flebilem	
Tredecimus		Hyperæolius	spurij siue rejeçti, quòd aptè dividi nequeunt.		
Decim ⁹ quart ⁹		Hyperphrygius			

Abb. 4: De Nominibus et proprietatibus tonorum, Gumpelzhaimer (1595), 13.

Die Form der Darbietung ermöglicht dem Leser einen schnellen Überblick über die Abfolge der Modi. Anhand der grafischen Illustration mit Klammern wird deutlich, dass die Modi Hyperæolisch (unser heutiges Lokrisch) und Hyperphrygisch nicht wie die übrigen zwölf Modi behandelt werden und im Grunde nur der Vollständigkeit wegen aufgelistet worden sind.

Ferner weist die Tabelle jedem Modus (außer 13 und 14) eine charakteristische Stimmung zu, was ebenfalls für den Lernenden auf einen Blick ersichtlich ist.

Die unterschiedlichen Stimmungen, welche Gumpelzhaimer den Modi zuweist, waren Ausdruck der damaligen Musikanschauung. Bellermann zeigte für diese Tonartencharakteristik wenig Verständnis, was die nachfolgende, über 100 Jahre alte Aussage zeigt:

„Dass die hier aufgestellte Charakteristik wenig treffend und nur als eine Spielerei (...) anzusehen ist, geht schon aus dem einen Umstande hervor, dass die plagiale [sic!] Tonart jedesmal den entgegengesetzten Charakter der authenti-

schen haben soll. Die dorische ist heiter, die hypodorische wehmütig, die phrygische herbem die hypophrygische einschmeichelnd u.s.w. (...)“¹⁸⁶

Möglicherweise konstruierte Gumpelzhaimer diese scharfen Gegensätze zwischen der jeweiligen authentischen und plagalen Tonart bewusst, um der Gefahr der Verwechslung bei den Schülern vorzubeugen.

Eine weitere historische Kritik an Gumpelzhaimers Überblick über die Modi soll an dieser Stelle nicht vorenthalten werden: So spricht Ernst Ludwig Gerber 1812 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* Gumpelzhaimers Charakterisierungen der einzelnen Modi zumindest nicht gänzlich ihre Berechtigung ab:

„Dass Mattheson in seinem Orchester 1717 auch diese Tonarten zu Grabe getragen und sie sämmtlich auf zwey, unsere harte und weiche, reducirt hat, ist zu grosser Erleichterung und Simplificirung der Lehre von den Tonarten geschehen. Auch würden sie, z. B. vor unsern Theatern, eine seltsame Figur machen; besonders in der komischen Oper. Wenn wir aber annehmen, dass nur die Hälfte der von Gumpelzhaimer angegebenen Charaktere wirklich darin liegt: so möchten denn doch diejenigen Kunstverständigen nicht ganz Unrecht haben, welche behaupten, dass sie noch gegenwärtig, besonders beym Kirchenstyle, mit Nutzen zu gebrauchen wären.“¹⁸⁷

In den nachfolgenden Übungsbeispielen folgt Gumpelzhaimer der Systematik seiner Tabelle. Beginnend mit Dorisch wird der Ambitus des jeweiligen Modus zunächst im Original und anschließend in transponierter Form mit einem b-Vorzeichen (für das Beispiel D dorisch bedeutet dies G dorisch) veranschaulicht.

Anschließend folgt eine kurze vierstimmige Komposition im besagten Modus. Gumpelzhaimer gelingt es somit dem Themenbereich eine äußere und innere Struktur zu geben. Die immer gleichbleibende Vorgehensweise bei jedem einzelnen Modus (Ambitus, vierstimmiges Beispiel) ist dahingehend konzipiert, dass der Schüler nach und nach ein routiniertes Handeln mit den Modi erlangen kann.

Anhand der folgenden Abbildung wird die soeben beschriebene Konzeption Gumpelzhaimers am Beispiel des dorischen Modus deutlich:

¹⁸⁶ Bellermann (1901), 85.

¹⁸⁷ Gerber (1812), 53.

Finem habet in D duro, & G molli,
Intervalla.

quint: quart: octav: Fin:

Cantus. Ambitus primi toni.

Altus.

Tenor.

Bassus.

Dorius, Hilaris.

Transpositus. Hypodorius

The image shows a musical score for the Doric mode. It consists of six staves. The first staff shows intervals: quint, quart, octav, and Fin. The second staff shows the Cantus (Cantus) and Ambitus primi toni (Ambitus primi toni). The third staff shows the Altus (Altus). The fourth staff shows the Tenor (Tenor). The fifth staff shows the Bassus (Bassus). The sixth staff shows the Dorius, Hilaris (Dorius, Hilaris) and Transpositus (Transpositus) and Hypodorius (Hypodorius). The score is written in a historical notation style with various clefs and accidentals.

Abb. 5: Übungsbeispiele zum dorischen Modus, Gumpelzhaimer (1595), 13.

Abschließend kann zur Aufbereitung der Modi in Gumpelzhaimers *Compendium musicae* festgehalten werden, dass er hiermit einen neuen Standard für nachfolgende Lehrbücher schuf. So gelang Joel Lester in seiner Studie über die Entwicklung der Musiktheorie in Deutschland von 1592-1802 der Nachweis, dass die in Gumpelzhaimers Traktat enthaltende Ordnung in Nachfolgewerken von Peter Eichmann, Johann Kretzschmar, Bartholomäus Gesius, Christoph Demantius, Heinrich Elsmann, Nicolaus Gengenbach und Erasmus Sartorius Anklang fand.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Vgl. Lester (1989), 72 ff.

2.2. Musiktheorie im Bild

Gumpelzhaimers auf den Arbeiten von Faber und Rid fußendes *Compendium musicae* ist durch eine klare Gliederung der Inhalte und eine erotematische Lehrmethode gekennzeichnet. Dem Verfasser ist es dabei wichtig, einzelne Inhalte grafisch möglichst anschaulich aufzubereiten.

Gumpelzhaimers *Compendium musicae* ist damit im Sinne damaliger Schulordnungen konzipiert, die vorsahen, den Schülern das Erlernen von musiktheoretischen Inhalten und Regeln durch den gezielten Einsatz von Figuren, Bildern oder synoptischen Tabellen zu erleichtern. So forderte die Hamburger Schulordnung aus dem Jahr 1537, dass die Summa der Lehre von Choral- und Figuralmusik auf ein oder zwei Tafeln zusammengestellt werden soll.¹⁸⁹

Besonders deutlich scheint diese Konzeption bei Gumpelzhaimer im zweiten Kapitel (*de Clavibus, von den Musicschlüsseln*) auf. Er verwendet hierin alle im 16. Jahrhundert gebräuchlichen Darstellungsmöglichkeiten, um den Schülern das Tonsystem, das in jenen Tagen noch auf der Dichotomie von *Musica vera* und *Musica ficta*, also dem diatonischen oktatonischen Tonsystem mit der Doppelstufe b/h einerseits, sowie einer größeren oder geringeren Zahl virtueller chromatischer Zwischenstufen andererseits beruhte,¹⁹⁰ zu verdeutlichen.

Als Gumpelzhaimer sein *Compendium musicae* erstmals veröffentlicht, ist es noch üblich, das Tonsystem nicht auf den uns heute bekannten fünf Linien darzustellen.

Stattdessen war hierfür die *scala decemlinealis*, oder eine Leiter mit zehn Sprossen, oder – wenngleich eher selten – die Guidonische Hand in Gebrauch.¹⁹¹ Gumpelzhaimer greift alle drei Möglichkeiten auf und gibt somit dem Schüler mehr Optionen an die Hand, das Geflecht aus Tönen, Solmisationssilben und Hexachorden zu begreifen.

Als erste Möglichkeit präsentiert Gumpelzhaimer eine Leiter mit zehn Sprossen, in welcher die Metapher eines Gegenstands, der den Schülern aus ihrer Alltagswelt und somit ihrem Erfahrungshorizont bekannt ist, Verwendung findet.

¹⁸⁹ Niemöller, 197.

¹⁹⁰ Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ist das b Bestandteil der *Musica vera*, nicht der *Musica ficta*, bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts ist das b kein chromatischer, sondern ein diatonischer Ton. Loesch (2003), 133.

¹⁹¹ Vgl. Loesch (2000), 133.

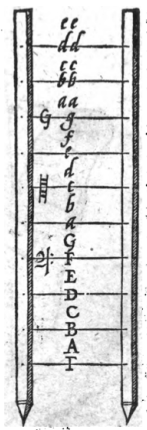


Abb. 6: Leiter mit zehn Sprossen zur Veranschaulichung des Tonsystems, Gumpelzhaimer (1595), 2.

Diese Leiter ist, wenn auch ikonografisch weniger ansprechend umgesetzt, bereits im 1537 erschienenen Traktat *Musicae, id est, artis canendi libri duo*¹⁹² von Sebald Heyden enthalten.

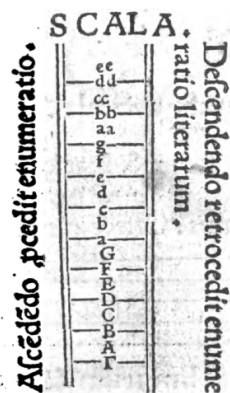


Abb. 7: Leiter mit zehn Sprossen zur Veranschaulichung des Tonsystems. Heyden (1537), 6.

In Martin Agricolas *Musica Choralis Deudsch* (1533) findet sich eine zeitgenössische Erklärung dieser Leiter:

„Diese Figur wird gemacht jnn gestalt einer leitter/ Denn zu gleicherweis/ wie man auff einer leitter von holtz gemacht/ auff vnd nidder steigt/ jmer von einer spröseln bis zur andern/ also gehet es auch jm gesang zu/ das man jmer steigt von einem schlüssel zum andern/ auch von einer linien zur andern (...)“¹⁹³

Als nächstes technisches Hilfsmittel¹⁹⁴ zum Verständnis des Tonsystems findet sich in Gumpelzhaimers *Compendium* eine Abbildung der Guidonischen Hand. Dieses

¹⁹² Siehe Bibliographie der vorliegenden Darstellung.

¹⁹³ Agricola (1533), 12.

Hilfsmittel hat dabei sowohl die Qualität einer bildlichen als auch einer haptischen Darstellung des Tonsystems.

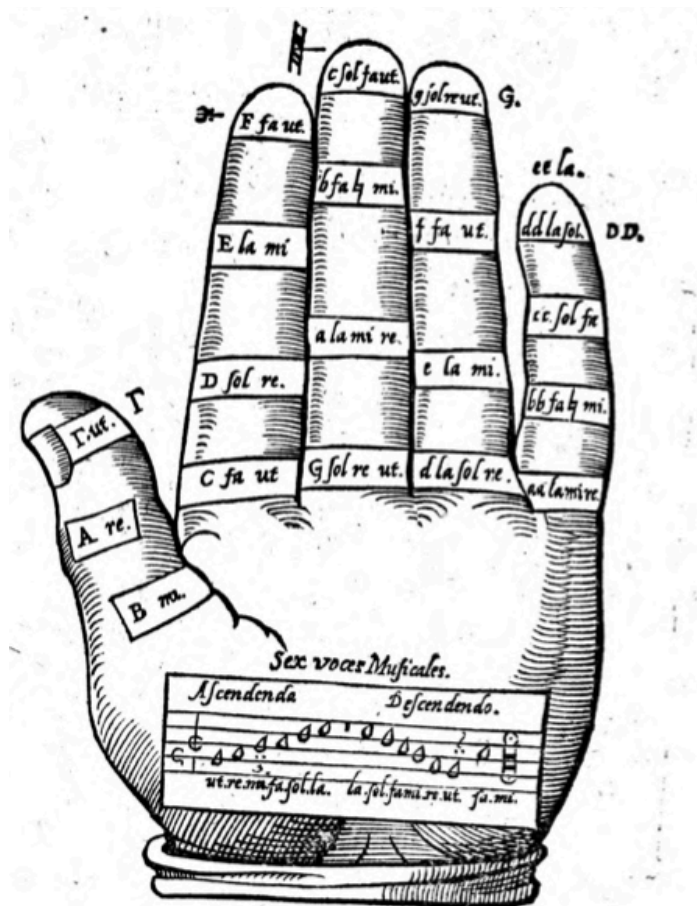


Abb. 8: Guidonische Hand, Gumpelzhaimer (1595), 2.

Gumpelzhaimer wählt hierbei folgende Anordnung der Töne: Er beginnt mit dem Γ im vorderen Daumenglied und wandert anschließend Zeige-, Mittel-, Ring-, und Kleinen Finger jeweils von unten aufsteigend einzeln entlang, um so zu erreichen, dass die *claves signatae* (die gezeichneten Notenschlüssel F, C und G) an der Spitze von Daumen ($\Gamma = G$) Zeige- (F), Mittel- (C) und Ringfinger (G) liegen.

Eine ähnlich durchdachte Anordnung findet sich vor Gumpelzhaimer lediglich noch in Johann Zangers *Practicae musicae praecepta* (1554)¹⁹⁵:

¹⁹⁵ Siehe Bibliographie der vorliegenden Darstellung.



Abb. 9: Guidonische Hand, Zanger (1554), 4.

Auf eine andere Art wird die Guidonische Hand zu Beginn des 16. Jahrhunderts in den Traktaten von Autoren wie Balthasar Prasberg (1501), oder Nicolaus Wollick (1501) referiert.¹⁹⁶ Bei diesen Musiktheoretikern entspricht die abgebildete Abfolge der Töne der mittelalterlichen Praxis.¹⁹⁷ Die Töne sind hierbei, mit dem Daumen beginnend in Spiralform angeordnet. Als Beispiel soll hier die entsprechende Abbildung aus Wollicks *Opus aureum* dienen:

¹⁹⁶ Loesch (2003), 135.

¹⁹⁷ Ebd.



Abb. 10: Guidonische Hand bei Wollick.

Zur Guidonischen Hand ist noch anzumerken, dass diese im 16. Jahrhundert nur noch selten dazu verwendet wurde, um das Tonsystem darzustellen.¹⁹⁸ Der Musikwissenschaftler Heinz von Loesch trifft hierzu folgende Aussage:

„Der überkommenen Vorstellung von der *manus Guidonis aretini* als einem geeigneten mnemotechnischen Hilfsmittel stand offenbar mehr und mehr der Zweifel an ihrem Nutzen gegenüber. Andreas Ornithoparch (1517) votierte entschieden gegen die *expositio manus*, da sie den Verstand der Anfänger nur behindere, abstumpfe und verwirre.“¹⁹⁹

Zusätzlich zur Leitermetapher und der Guidonischen Hand findet sich bei Gumpelzhaimer noch die *scala decemlinealis*, bei der es sich um eine damals beliebte Methode handelte, das Tonsystem zu veranschaulichen.²⁰⁰

Die *scala decemlinealis* bot hierbei Raum für den gesamten mittelalterlichen von G bis e⁴ reichenden Tonumfang des Guidonischen Systems.²⁰¹ Während sich bei Johannes Cochlaeus ein einfaches Gitternetz findet, um die *scala decemlinealis* darzu-

¹⁹⁸ Loesch (2003), 135.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Loesch (2003), 135.

²⁰¹ Ebd.

stellen, verwendet Gumpelzhaimer das Bild von Orgelpfeifen um die Anschaulichkeit zu steigern.

Die nachfolgenden Abbildungen zeigen die Darstellung *scala decemlinealis* bei Cochlaeus und Gumpelzhaimer:

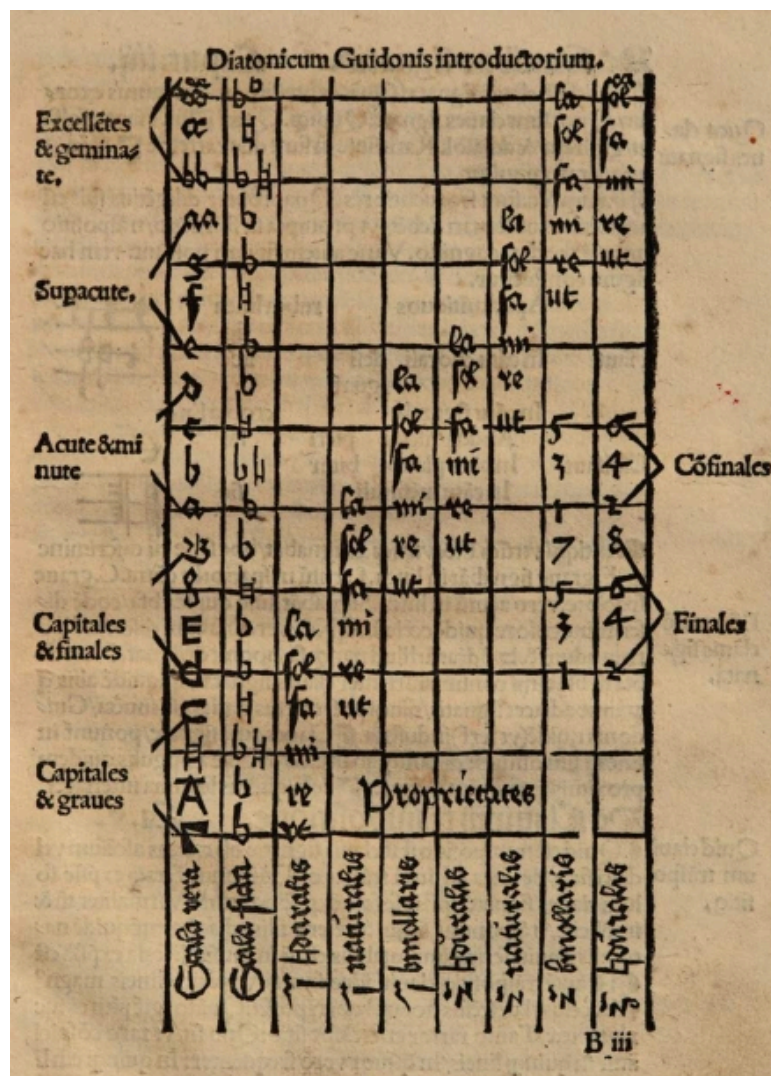


Abb. 11: *Scala decemlinealis*, Cochlaeus, 16.

handelt sich hierbei um einen Karfreitagsrätselfkanon (siehe nachfolgende Abbildung):

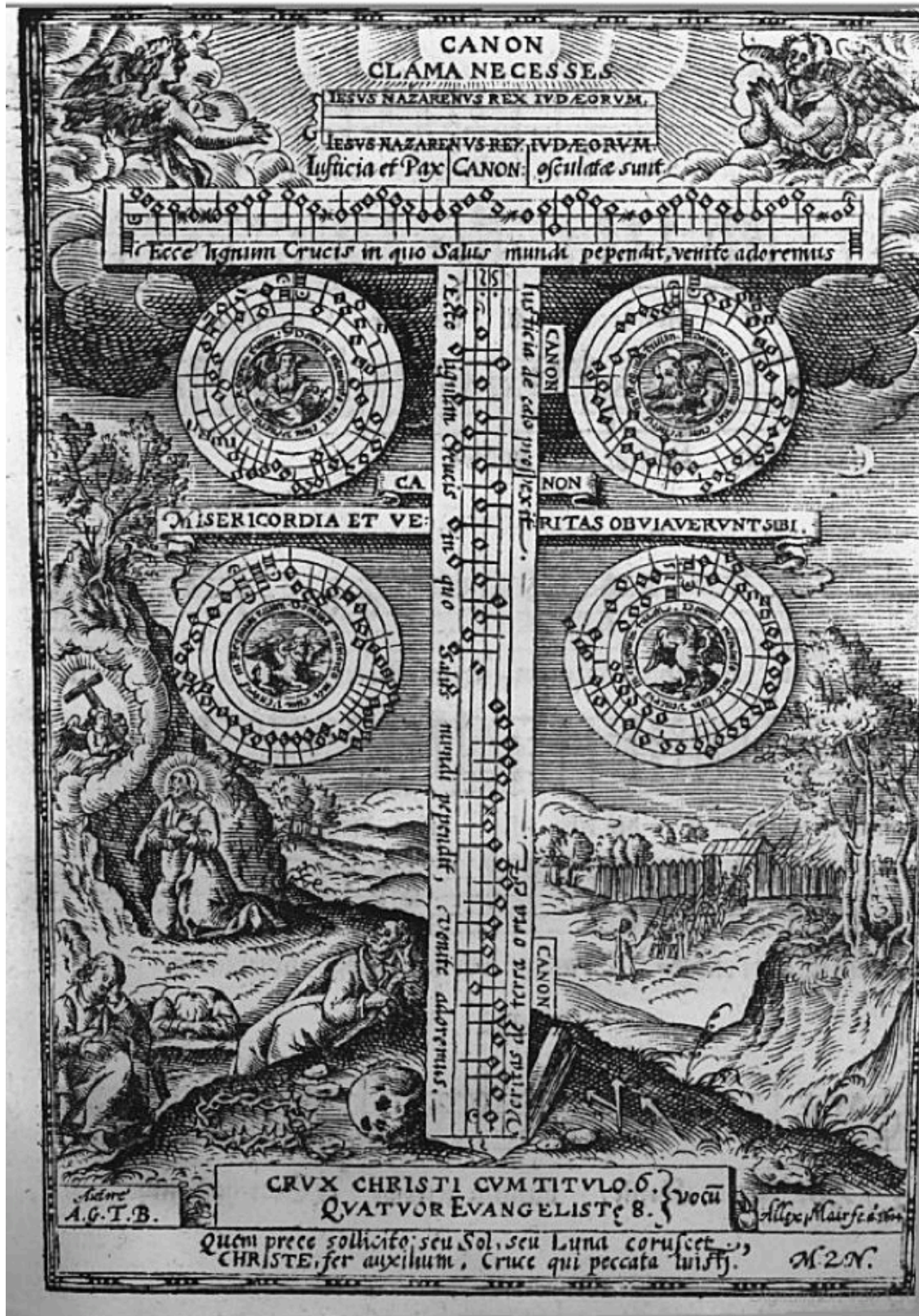


Abb. 13: Ein Karfreitagsrätselfkanon, Gumpelzhaimer (1632), fol. 1.

Der Holzschnitt des Kanons, der nach dem Vorwort des Verlegers Ulrich Schöning im *Compendium* zu finden ist und auf den im weiteren Verlauf des Traktats nicht eingegangen wird, was diesem den Charakter eines eigenständigen für sich stehenden Werkes verleiht, stammt von Alexander Mair. Dieser wurde im gleichen Jahr wie Gumpelzhaimer in Augsburg geboren, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1617 als Maler, Kupferstecher und Holzschnitzer wirkte und über den von Stetten Folgendes zu berichten weiß:

„Alexander Mair, war wohl einer von den ersten geschickten Schriftenstechern, die wir hier hatten. Er stach Christoph Schiöblers Grundriß von unserer Stadt sehr gut in Kupfer. Von ihm war auch die lateinische Inschrift auf der Platte, welche in den Grund des Rathauses gelegt wurde (...)“²⁰²

Wil Dekker widmet Gumpelzhaimers Karfreitagsrätselkanon eine eigene Publikation.²⁰³ Er geht hierbei auf die Konzeption des Bildes im Goldenen Schnitt ebenso wie die Lösung des Kanons ein. Ferner trägt Dekker Erhellendes zum generellen Verständnis des Kanon-Begriffs im 15. und 16. Jahrhundert bei. So gelangt er zu dem Schluss, dass man zu dieser Zeit den Kanon als eine Vorschrift, eine Devise oder ein Rätsel verstand, durch dessen Lösung man erst einen Zugang zu der Komposition erhielt. Ferner lag den Rätselkanons die Idee einer Art Geheimschrift zugrunde, die nur für Eingeweihte zugänglich war. Gumpelzhaimers Rätselkanon versteht sich hierbei als später Ableger dieser im 15. und 16. Jahrhundert beliebten Gattung.²⁰⁴

Neben dem besagten Rätselkanon, der als für sich stehendes Werk dem Traktat beigegeben wurde, findet sich in der zweiten und dritten Auflage des *Compendium musicae* ein Kreiskanon. Dieser besagte Kanon stimmt den Sänger auf einen wichtigen Abschnitt des aus Übungsstücken bestehenden Anhangs ein: Die *Bicinia Sacra*, deren Deckblatt er ziert.

Der Kreiskanon, der von Dieter Gutknecht unter dem Aspekt der allegorischen Verbildlichung von Musik untersucht wurde,²⁰⁵ enthält einen Ausschnitt aus dem Brief des Paulus an die Kolosser (3,16), der das Lob Gottes durch den Gesang von Psalmen postuliert. Ganz im Sinne des Humanismus ist der Text in griechischer, lateinischer und deutscher Sprache abgedruckt. Diese Aufforderung, Gott im singenden

²⁰² Stetten d. J., Paul von (1779), 46.

²⁰³ Vgl. Dekker (1974)

²⁰⁴ Ebd., 326.

²⁰⁵ Vgl. Gutknecht (2003)

Gebet zu loben ist, wohl mit Bedacht als Motto der nachfolgenden zweistimmigen geistlichen Liedsätze gewählt worden.

Das Bildprogramm des Kanons als Kreis und der damit verbundenen Symbolik von Unendlichkeit unterstützt die Aufforderung, Gott fortwährend und beständig im Lied zu preisen.²⁰⁶

Gutknecht hält zudem folgende ebenfalls denkbare Interpretation bereit, dass nach christlichem Verständnis auf der Erde kein Stadium vollständigen Glücks erreicht werden kann. Vollkommene Erfüllung und Ruhe findet der Gläubige erst im Himmel.²⁰⁷



Abb. 14: Kreiskanon, Gumpelzhaimer (1595), fol. 42.

²⁰⁶ Gutknecht (2003), 22.

²⁰⁷ Ebd.

2.3. Sechsstufige "traditionelle" Form der Solmisation

Gumpelzhaimer setzt in seinem *Compendium musicae* wie seine Vorlagengeber Faber und Rid auf die Solmisation mit sechs Silben („Wie vil seind Stimmen? Sechs/Vt/re/Mi/fa/Sol/La“), was ihm in historischen Rezensionen bisweilen den Ruf eines konservativen Traditionalisten eingebracht hat. Otto Mayr schreibt beispielsweise: „Von Einführung einer siebten Silbe, wodurch der ganzen Solmisation (...) ein Ende bereitet gewesen wäre, was Waelrant, Calvisius und andere tatsächlich schon vorgeschlagen hatten, will also auch Gumpelzhaimer als Anhänger der alten bewährten Lehre nichts wissen.“²⁰⁸ In der Tat hätte Gumpelzhaimer sich durchaus, wie im Fall seiner Beschreibung der Modi im zehnten Kapitel, dessen Analyse nachfolgend angeführt wird, für einen progressiveren Ansatz entscheiden können, da seinerzeit bereits innovativere Konzepte referiert wurden. So lehrte der von Otto Mayr angeführte Thomaskantor Sethus Calvisius nicht nur die siebenstufige Solmisation, sondern sogar die neue niederländische *Bocedisation*.²⁰⁹

Auch Ernst Ludwig Gerber bemängelt in seiner Rezension des *Compendiums* das Fehlen einer siebten Solmisationssilbe: „Sie [die sechs Silben, Anm. d. Verf.] genügten also nicht; sonst hätte man diese leidigen (...) Mutationen nicht nöthig gehabt.“²¹⁰

²⁰⁸ Mayr (1908), 35.

²⁰⁹ Braun (2009), 19.

²¹⁰ Gerber (1812), 49.

3. Rezeption

3.1. Auflagenchronologie

Adam Gumpelzhaimers *Compendium musicae* erschien von 1591 bis 1681 in insgesamt 13 Auflagen und ist damit das erste musiktheoretische Traktat genuin Augsburger Provenienz, das eine derartige Breitenwirkung entfaltet hat.

Nachfolgend sollen alle Auflagen und ihre Fundorte aufgelistet werden, um so einen Eindruck von der weiten Verbreitung des Lehrbuchs zu erzeugen.

Im vorherigen Kapitel wurde bereits thematisiert, dass die Erstedition des *Compendiums* im Titel noch den Hinweis auf die Traktate von Heinrich Faber und Christoph Rid enthält,²¹¹ welche Gumpelzhaimer als Vorlage für sein Lehrbuch dienten.

Dieser Vermerk fehlt ab der zweiten Auflage. Stattdessen beansprucht Gumpelzhaimer nun die Urheberschaft gänzlich für sich, was in dem Beisatz *Studio et opera Adami Gumpelzhaimer, trosperegi bavar*²¹² zum Ausdruck gebracht wird.

Ferner ist es noch erwähnenswert, dass die Seitenzahl bis zur achten Auflage Schwankungen unterworfen ist. Dies liegt an dem Anhang von Notenbeispielen, den Gumpelzhaimer im Gegensatz zum Theorieteil des Werks mehrmals veränderte. Der Anhang des *Compendium musicae* ist zu Lebzeiten Gumpelzhaimers beständigen Erweiterungen und Veränderungen unterworfen. Diese Entwicklung endet nach dem Tod des Kantors. Die hierauf folgenden fünf weiteren Auflagen sind inhaltlich identisch, was auch – wenn man die nachfolgende Auflistung²¹³ betrachtet – an der gleichbleibenden Folio-Anzahl ersichtlich wird.

1591: *Compendium musicae, pro illius artis tironibus. A.M. Heinricho Fabro latine conscriptum, et à M. Christophoro Rid in vernaculum sermonem conversum, nunc praeceptis et exemplis auctum. Studio et opera Adami Gumpelzhaimer.*
64 fol.²¹⁴

²¹¹ Siehe Gumpelzhaimer (1591), *Titelblatt*.

²¹² Ebd.

²¹³ Siehe hierzu auch RISM B VI/1 387 f.

²¹⁴ Anhand dieser vollständigen Abbildung des Titels soll deutlich werden, dass Gumpelzhaimer im Titel der Erstausgabe erwähnt, dass sein *Compendium* eine Kompilation der Lehrbücher von Rid und Faber darstellt – ein Hinweis, auf den er ab der zweiten Auflage verzichtet!

Augsburg: Valentin Schöning

Bestände: Brüssel, Bibliothèque du Conservatoire royal de musique; Einsiedeln: Stiftsbibliothek;²¹⁵ Dresden: Sächsische Landesbibliothek; Memmingen: Stadtbibliothek; London: British Museum; Nashville (US): Fisk University Library

1595: *Compendium musicae. Studio et opera Adami Gumpelzhaimer, trospurgi bavar, editum. Nunc altera hac editione alicui mutatum et auctum.*

75 fol.

Augsburg: Valentin Schöning

Bestände: Dillingen (Donau): Studienbibliothek; Lüneburg: Ratsbücherei und Stadtarchiv; München: Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek; Paris: Bibliothèque Mazarine

1600: *Compendium musicae [...] Nunc editione hac tertia non nusquam correctum, et auctum.*

78 fol.

Augsburg: Valentin Schöning

Bestände: Graz: Universitätsbibliothek; Düsseldorf: Landes- und Stadtbibliothek; Eichstätt: Staats- und Seminarbibliothek; Regensburg: Proschesche Musikbibliothek; London: British Museum

1605: *Compendium musicae [...] Nunc editione hac quarta non nusquam correctum, et auctum.*

80 fol.

Augsburg: Valentin Schöning

²¹⁵ Siehe hierzu auch Helg (1999), 32.

Bestände: Salzburg: Musikarchiv Nonnberg; Nürnberg: Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums

1611: *Compendium musicae [...] Nunc editione hac quinta non nusquam correctum, et auctum.*

80 fol.

Augsburg: Valentin Schöning

Bestände: Berlin: Staatsbibliothek; Heidelberg: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität; München: Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek; Regensburg: Proschesche Musikbibliothek und Staatliche Bibliothek; Ulm: Von Schermer'sche Familienstiftung; Einsiedeln: Stiftsbibliothek;²¹⁶ Paris: Bibliothèque nationale; Tenbury (GB): St. Michael's College; Bologna: Biblioteca dell' Oratorio die Filippini; Florenz: Biblioteca del Conservatorio; Rom: Biblioteca S. Cecilia

1616: *Compendium musicae [...] Nunc editione hac sexta non nusquam correctum, et auctum.*

80 fol.

Augsburg: Ulrich Schöning

Bestände: Wien: Gesellschaft der Musikfreunde; Berlin: Staatsbibliothek; Leipzig: Musikbibliothek; München: Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek; Regensburg: Proschesche Musikbibliothek; Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek; London: British Museum; Den Haag: Gemeente Museum; Washington D.C.: Music Division, Library of Congress; Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica

1618: *Compendium musicae [...] Nunc editione hac septima [...]*

77 fol.

²¹⁶ Vgl. Helg (1999), 32.

Augsburg: Ulrich Schöning

Bestände: München: Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek; Tübingen: Bibliothek des Evangelischen Stifts

1625: *Compendium musicae [...] Nunc editione hac octava [...]*
80 fol.

Augsburg: Ulrich Schöning

Bestände: Graz: Universitätsbibliothek; Kremsmünster: Stiftsbibliothek; Wien: Österreichische Nationalbibliothek; Dresden: Sächsische Landesbibliothek; Leipzig: Musikbibliothek

1632: *Compendium musicae [...] Nunc editione hac nona [...]*
80 fol.

Augsburg: Ulrich Schöning

Bestände: Brüssel: Bibliothèque royale de Belgique; Zürich: Zentralbibliothek; München: Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek; Mainz: Gutenberg-Museum; Reutberg: Franziskanerinnen-Kloster; Trier: Stadtbibliothek

1646: *Compendium musicae [...] Nunc editione hac decima [...]*
80 fol.

Ingolstadt: Wilhelm Eder

Bestände: Köln: Bibliothek der Staatlichen Hochschule für Musik; München: Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek; Rochester (U.S.): Sibley Music Library

1655: *Compendium musicae [...] Nunc editione hac undecima [...]*
80 fol.

Augsburg: A. Erfurt

Bestände: St. Florian (AT): Stiftsbibliothek; Brüssel: Bibliothèque royale de Belgique; Einsiedeln: Stiftsbibliothek;²¹⁷ Berlin: Staatsbibliothek; Frankfurt (Main): Stadt- und Universitätsbibliothek; Gotha: Landesbibliothek; München: Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek; Regensburg: Staatliche Bibliothek; Chicago (Illinois): Newberry Library; Moskau: Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija im. P.I. Čajkovskogo

1675: *Compendium musicae [...] Nunc editione hac duodecima [...]*
80 fol.

Augsburg: A. Erfurt

Bestände: Augsburg: Staats- und Stadtbibliothek; München: Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek; Paris: Bibliothèque nationale

1681: *Compendium musicae [...] Nunc editione hac decimatertia [...]*
80 fol.

Augsburg: J. Enderlin

Bestände: Paris: Bibliothèque nationale (fonds du Conservatoire); Cambridge (Massachusetts): Houghton Library (Harvard University)

Neben diesen genannten Beständen kennen wir auch noch einen prominenten Besitzer des *Compendium musicae*: Carl Maria von Weber. Weber besaß die 1681 erschienene 13. Ausgabe des Traktats, wie aus einem handschriftlichen Literaturver-

²¹⁷ Vgl. Helg (1999), 32.

zeichnis, das einer Korrespondenz mit seinem Bruder Gottfried Weber beiliegt, hervorgeht.²¹⁸

3.2. Hintergründe zur Drucklegung

Wie aus der obigen Auflistung abzulesen ist, wurden die ersten fünf Auflagen des *Compendium musicae* vom Augsburger Buchdrucker Valentin Schöning gedruckt. Valentin Schöning wird im Jahr 1544 als Sohn eines Schneiders in Gnodstadt (heute ein Ortsteil der im unterfränkischen Landkreis Kitzingen gelegenen Gemeinde Marktbreit) geboren. Das örtliche evangelische Kirchenbuch weist hierzu folgenden Eintrag auf:

„Anno 1544 Item Mittwoch zu nacht noch dem ersten Süntage des Advents ist geporn ein Sün dem Christof Schöning und Barbara seiner ehelichen Hausfrawen das Kindle am Freitag darnach von mir ambrosio getäuft mit namen Valentin und der täuftod ist valentin Kowalt.“²¹⁹

Über die Ausbildung, Kindheit und Jugend Schönigs ist nichts bekannt.²²⁰

Im Jahr 1567 heiratet er die Tochter des Augsburger Buchdruckers Melchior Kriegstein (auch Kriesstein, Kriechenstainer), der seine Offizien zunächst „bey S. Ursulen Closter am Lech,“²²¹ ab 1545 „auf unser Frawen Thor“²²² hatte.

Die Hochzeitsprotokolle weisen Schöning als Buchbinder aus:

„Valentin Schonig von Knodstadt auß dem Franckenland Buchbinder unnd Barbara Silbia Kriegstainer bede ledigstans (...)“²²³

Schöning arbeitete nach der Eheschließung bei Kriegsstein, entrichtete für ihn die Steuer und übernahm nach dessen Tod vermutlich sein Geschäft.

Im Jahr 1581 erwarb Schöning die Druckerei von Philipp Ulhart, nachdem dieser am 27. April verstorben war. Die Akten geben hierzu folgende Auskunft:

„Phil Ulhart verh. mit Anna Weczlin, beide gestorben vor dem 27.4.1581. An diesem Tage wird die Druckerei um 150 fl. an Valtin Schönegg verkauft.“²²⁴

²¹⁸ Vgl. Stadler, Peter und Veit, Joachim: "Carl Maria Von Weber an Gottfried Weber in Mainz, Dresden, Montag 21. Juli 1817," Staatsbibliothek zu Berlin u.a., <http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A041263>

²¹⁹ Ev. luth. Pfarramt Gnodstadt – Gnodstadter Kirchenbuch, 43.

²²⁰ Benzing (1982), 18.

²²¹ Ebd.

²²² Ebd.

²²³ SA A Hochzeitsamtsprotokolle I (1563-1589) 189a

Schönig, der insgesamt vier Mal verheiratet war, verkörperte einen überzeugten Anhänger der protestantischen Lehre und brachte in diesem Zuge Katechismen und kontroverstheologische Schriften und die Augsburger Kirchenordnung heraus.²²⁵

Dieser Umstand stellte für die bischöfliche Kurie allerdings keinen Hinderungsgrund dar, Texte für die Feier des Stundengebets (Brevier) von dem überzeugten Protestanten drucken zu lassen.²²⁶ Gerade in Anbetracht der Auswirkungen der Bestimmungen des Tridentinums, die auch in der Diözese Augsburg zu spüren waren und welche Genauigkeit und Richtigkeit der Inhalte von liturgischen Büchern forderten, darf der Auftrag der Kurie an Schönig als besonderer Vertrauensbeweis in dessen Presse gewertet werden.²²⁷

Schönig, der ab dem Jahr 1572 Drucke unter eigenem Markennamen herausgab, konzentrierte sich in Bezug auf den Bereich der Musikalien auf regionale Autoren. Sein Angebot spiegelt das Schaffen von Komponisten wie Hans Leo Haßler, Melchior Franck aber vor allem Adam Gumpelzhaimer wider. Gumpelzhaimer, der sämtliche Werke bei Valentin Schönig drucken ließ, vertraute nach dessen Tod den Diens-ten seines Sohn Hans Ulrich.

Mit Ulrich Schönig verband Gumpelzhaimer dabei mehr als eine rein geschäftliche Beziehung. Der Kantor trat mehrmals im Hause Schönig als Taufpate auf.²²⁸

Ulrich Schönig betreute auch die erste nach Gumpelzhaimers Tod erschienene neunte Auflage, die er im Jahr 1632 auf seine eigenen Kosten herausgab, wie er im von ihm verfassten Vorwort betont:

„Dem Leser wünschet Johann-Ulrich Schönigk Buchtrucker/ zum Newen Jar/ vil Glück vnd Heyl. - - - Demnach ich/ günstiger lieber Leser/ dise Musica Gumpelzhaimeri, Teutsch und Lateinisch (wegen grosser Nachfrag) (...) auff meinen Vncosten getruckt (...)“²²⁹

Zur zehnten, elften und zwölften Auflage ist anzumerken, dass diese zwar von Wilhelm Eder (1646) und Andreas Erfurt (1655 und 1675) gedruckt wurden, der Auftrag hierzu allerdings vom Augsburger Buchhändler Johann Weh (auch Wehe) stamm-

²²⁴ BayHstA Reichsstadt Augsburg Lit 539 = Grundbuch, 320 f.

²²⁵ Wohnhaas (1964), 1473 ff.

²²⁶ BayHstA Hochstift Augsburg NA 5514, 93 und 123. Gedruckt wurden 600 Exemplare der neuen Brevierausgabe, wobei das Stück 2 fl. kostete.

²²⁷ Wohnhaas (1964), 1477.

²²⁸ Ebd., 1481.

²²⁹ Gumpelzhaimer (1632), Vorwort der neunten Ausgabe von Ulrich (Udalrich) Schönig(k).

te.²³⁰ Weh, vermutlich ein Augsburger Bürgerssohn, hat sein Handwerk seit 1631 bei dem Augsburger Buchführer Matthäus Müller (nachweisbar seit etwa 1610) gelernt.²³¹ Im Jahr 1637 wurde ihm das Gesuch um Eröffnung eines eigenen Buchladens bewilligt.²³² Ab diesem Zeitpunkt gehörte er auch der Kramerzunft an.²³³ Weh, der zweimal verheiratet war, besuchte regelmäßig die Frankfurter Buchmesse.²³⁴ Zu seinen Druckern zählte neben Erfurt und Eder auch Jakob Koppmayer, der die ersten drei Ausgaben der *Ars cantandi* druckte, die den zentralen Forschungsgegenstand im nächsten Kapitel verkörpert.

Die dreizehnte und damit letzte Auflage des *Compendium musicae* wurde von Jakob Enderlin gedruckt, der neben Lorenz Kroniger (?-1708) und Gottlieb Göbel (1642-1684) den einzig bedeutenden Buchhändler der achtziger und neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts in Augsburg darstellte, der auch verlegerisch tätig war. Es spricht für Gumpelzhaimers Traktat, dass sich auch ein Verleger wie Enderlin, der vornehmlich anspruchsvolle Länderbeschreibungen und Geschichtswerke vertrieb,²³⁵ dafür interessierte.

3.3. Das *Compendium musicae* als Vorlage für Georg Schmetzer und Daniel Merck

Adam Gumpelzhaimers *Compendium* war an seiner Wirkungsstätte St. Anna beinahe 100 Jahre in Gebrauch, ehe es durch die didaktischen Werke Georg Schmetzers (1642-1697) *Methodus Musicalis* (1678) und *Compendium Musicae* (1688), der von 1677 bis 1697 das Amt des Kantors der evangelischen Hauptkirche Augsburgs bekleidete, abgelöst wurde.

Schmetzer, der sich während seiner Amtszeit vorwiegend auf die Pflege und Aktualisierung von Gumpelzhaimers musikpädagogischen Erbes verlegte, war hierbei noch einer der klangvolleren Namen seitens der evangelischen Kirchenmusikpflege in Augsburg in der Post-Gumpelzhaimer-Ära.

Gumpelzhaimer überstrahlte über mehrere Generationen alle seine Amtsnachfolger, indem etwa der Rat noch Gumpelzhaimers vierten Nachfolger Tobias Kriegsdorffer

²³⁰ Layer (1969), 150.

²³¹ Künast (1997b), 1244.

²³² Ebd.

²³³ Ebd.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Gier (1997), 499.

(erstmal erwähnt 1649 – 1677) anwies, „nichts andres, dann nur die gewöhnliche Motetten, und absonderlich des Herren Adami Gumpelzhaimeri zu musizieren.“²³⁶

Tremmel folgert aus dieser den Kantoren von Seiten des Rates auferlegten Traditionspflege, dass die Kantoren in der Nachfolge Gumpelzhaimers deshalb maßgeblich und in größerem Umfang als Autoren von Lehrwerken und weniger als Komponisten in Erscheinung traten.²³⁷ Denkbar wäre auch, dass Gumpelzhaimer mit der Herausgabe seines *Compendiums* dem Kantorat ein derart ausgeprägtes musikpädagogisches Profil verlieh, das seine Nachfolger zu erhalten oder sogar weiter zu schärfen versuchten.

So publizierte auch der sechste Nachfolger Gumpelzhaimers Daniel Merck (im Amt von 1697 bis 1713) ein Schulwerk: *Compendium musicae instrumentalis chelicae. Das ist: Kurtzer Begriff/ Welcher Gestalten Die Instrumental-Music auf der Violin, Pratschen/ Viola da Gamba, und Bass, gründlich und leicht zu erlernen seye* (1695). Dieses Traktat hat insofern einen besonderen Stellenwert, da es sich um eines der ersten Instrumentallehrbücher im deutschsprachigen Raum handelt.²³⁸ Merck möchte mit seinem *Compendium musicae instrumentalis chelicae* (sowohl Schmetzer als auch Merck verwenden beide den Terminus *Compendium musicae*, was durchaus an ein Anknüpfen an Gumpelzhaimers Vermächtnis gewertet werden kann) all diesen Schülern, denen es an Zeit oder Talent mangelt, das Singen zu erlernen, eine Instrumentalschule an die Hand geben:

„Obwohlen nicht zu laugnen/ und mit mir ein jeder rechtschaffener verständiger Musicus bekennen muß/ daß die Jenige/ so im Anfang in der Sing-Kunst unterrichtet werden/ und dieselbige gütlich erlernen/ schon ein gutes Fundament zu der Instrumental-Music bereits mit legen. Jedannoch hat nicht ein Jeder die Gelegenheit/ das Singen zu lernen/ theils wegen Mangel einer guten Stimm/ theils auch wegen Information eines unverständigen Lehr-Meisters/ oder sonst ungedultigen Informators, oder aus Mangel der Zeit. Solche und dergleiche Subjecta, die die Sing-Kunst nicht erlernen haben/ sind zwar etwas härter zu informiren/ als die/ welche schon in Musica Vocali einen Praegustum haben. Wann aber einer oder der andere erst Lust bekommt zu der Instru-

²³⁶ Zit. n. Tremmel (2000), 274.

²³⁷ Vgl. Tremmel (2000), 274.

²³⁸ Ebd.

mental-Music (...) solle solchem (...) in gegenwärtigen *Compendio Musicae Instrumentalis* gedienet werden“²³⁹

Die Konzeption einer vom Gesang abgekoppelten Instrumentalschule zu Zeiten des Primats der Vokalmusik erscheint dabei bemerkenswert progressiv.

Was die Qualität der Notendrucke hinsichtlich der drucktechnischen und künstlerischen Gestaltung anbelangt, erreichten die Werke von Schmetzer und Merck nicht das Niveau des *Compendium musicae* von Gumpelzhaimer.²⁴⁰ Dies ist auf die Folgen des Dreißigjährigen Krieges zurückzuführen, der die verdienstvolle Editionstätigkeit der Augsburger Musikdrucker und –verleger für etwa zwei Jahrzehnte nahezu vollständig zum Erliegen brachte.²⁴¹ Nur langsam konnten hierbei die wirtschaftlichen Auswirkungen dieser geschichtlichen Katastrophe überwunden werden.

An die Epoche nach dem Dreißigjährigen Krieg soll das folgende Kapitel unmittelbar anknüpfen, in dem der Fokus auf die *Ars cantandi* Carissimis [?], das erste katholische Lehrbuch genuin Augsburger Provenienz, das sich nachhaltiger Beliebtheit erfreute, gelegt werden soll.

²³⁹ Merck (1695), Vorbericht.

²⁴⁰ Layer (1969), 153.

²⁴¹ Ebd., 150.

II. Giacomo Carissimi (1605-1674) [?]: *Ars cantandi; das ist: Richtiger und ausführlicher Weg, die Jugend aus dem rechten Grund in der Sing-Kunst zu unterrichten*, Augsburg (1692)

1. Genese

1.1. Urheberschaft

Giacomo Carissimis (?) *Ars cantandi; das ist: Richtiger und ausführlicher Weg, die Jugend aus dem rechten Grund in der Sing-Kunst zu unterrichten* ist im Jahr 1692 erstmalig bei Jakob Koppmayer in Augsburg erschienen. Die Publikation erfolgte in Verbindung mit der Choral- und Orgelschule *Kurtzer/ jedoch gründlicher/ Wegweiser/ Vermittelst welches man nicht nur allein aus dem Grund/ die Kunst, die Orgel recht zu schlagen/ sowol was den General-Bass, als auch was zu dem Gregorianischen Choral-Gesang er-/fordert wird, erlernen, und durch fleissiges üben zur Vollkommenheit bringen kan.*

Aus dem Vorbericht des *Wegweiser* ist zu entnehmen, dass die Inhalte der Orgel- und Choralschule von mehreren Autoren zusammengestellt wurden:

„Schließlich dienet zur Nachricht/ daß sich niemand dieses Wercks Erfindung anmasset/ indem alle darinn enthaltene Sachen schon längst von vielen beschrieben worden; nur allein ist zu wissen/ daß solches von etlichen guten Freunden und Liebhabern der Music zusammengetragen/ denenjenigen/ absonderlich der Jugend/ so der Lateinischen Sprach unerfahren/ zu Lieb und Dienst in unserer Mutter-Sprach vorgestellt/ und nicht mir geringen Unkosten in Druck und Kupffer verfertigt worden.“²⁴²

Möglicherweise sind/ist der oder die Herausgeber des *Wegweiser* im Umfeld des Augsburger Domstifts zu suchen, wofür der bemerkenswerte auf dem Titelblatt der Erstausgabe des *Wegweiser* (1689) zu findende Zusatz spricht:

„Gedruckt und zu finden bey Jakob Koppmayer, wie auch in dem Capell-Haus bey dem Hohen Domstift allda.“²⁴³

²⁴² *Wegweiser* (1696), Vorbericht.

²⁴³ *Wegweiser* (1689), Titelblatt.

Als einer der geistigen Urheber der Orgel- und Choralschule käme Johann Melchior Gletle (1626-1683) in Frage, der als einziger in der Geschichte der Dommusik das Amt des Kapellmeisters und Organisten in Personalunion ausübte.²⁴⁴

Haberl vermutet in den Autoren des *Wegweiser* Schüler des von den Fuggern angestellten Augsburger Stadt- und Domorganisten Christian Erbach (zwischen 1568 und 1573-1635):

„Da zu Fuggers Zeiten die Reichsstadt Augsburg in Pflege der Musikkunst einen der obersten Plätze in Deutschland einnahm (...) so darf wohl angenommen werden, daß unter den Autoren dieser ersten Auflage des *Wegweisers* und der Orgelsätze, der eine und andere aus der Schule Erbachs (wenn auch nicht unmittelbar) hervorgegangen ist.“²⁴⁵

Walker bringt mit Johann Speth (1664-nach 1719) und Daniel Speer (1636-1707) zwei weitere Namen ins Spiel, die sich für eine Urheberschaft des *Wegweiser* verantwortlich zeichnen könnten.²⁴⁶

Ersterer wurde 1692 Domkapellmeister von Augsburg. Für seine Bewerbung legte er die Schrift *Ars Magna Consoni et Dissoni In Vireto hoc Organico-Instrumentali Musico, veré & practicé ob Oculos posita. Das ist: Organisch-Instrumentaler Kunst-Zier- und Lust-Garten* (1693) vor, an dessen Konzeption sich laut Walkers These eine signifikante Ähnlichkeit mit der des *Wegweiser* manifestiert. Walker gibt an, dass sich die Übungsstücke für die Orgel hinsichtlich ihrer Machart („alike in style, the pieces are brief, and technical requirements are modest.“²⁴⁷) ähneln. Zudem bringt er das Argument an, dass im Vorwort der Edition des *Wegweiser* aus dem Jahr 1693 auf Speths *Ars magna* verwiesen wird, die im gleichen Jahr erschienen ist.

Walker führt weitere Argumente an, die aus seiner Sicht für eine Beteiligung des Schriftstellers, Komponisten und Pädagogen Daniel Speer an der Publikation des *Wegweiser* sprechen. Er begründet seine These mit dem von ihm selbst erbrachten Nachweis, dass im *Wegweiser* Übungsstücke zu finden sind, die in nahezu identischer Form in Speers Traktat *Grund-Richtiger Unterricht oder vierfaches musicalisches Kleeblatt* vorkommen. Gegen Walkers Argumentation spricht, dass die besagten Übungsstücke erst ab der zweiten Auflage in Speers Lehrbuch von 1697 enthal-

²⁴⁴ Hoyer (2009), 48.

²⁴⁵ Haberl (1893), 84.

²⁴⁶ Vgl. Walker (1985), 1 f.

²⁴⁷ Ebd.

ten sind. Es ist somit nicht auszuschließen, dass der in seiner zweiten Lebenshälfte als Collaborator²⁴⁸ an Lateinschulen in Göppingen und Waiblingen wirkende Musiker²⁴⁹ Übungsstücke aus dem *Wegweiser* entnommen und in sein *Vierfaches musicalisches Kleeblatt* integriert hat.

Bedauerlicherweise lässt sich aus heutiger Sicht nicht mehr rekonstruieren, wer an der Verfassung des *Wegweiser* beteiligt war.

Ähnlich schwierig gestaltet sich die Beantwortung der Frage, wer der Urheber der dem *Wegweiser* ab dem Jahr 1692 beigefügten *Ars cantandi* ist.

Carissimi wird zwar auf den Titelblättern aller Ausgaben als Autor der *Ars cantandi* genannt. Ferner erfährt man hierbei, dass das Traktat „in Welscher Sprach aufgesetzt; Nunmehr Aus derselben von einem Music-Freund in unsere Mutter-Sprach gebracht [wurde; *Erg. durch den Verf.*]“²⁵⁰

Bereits Eitner wirft im Jahr 1879 die Frage nach dem Verbleib der italienischen Originalversion der *Ars cantandi* auf.²⁵¹ Haberl gelangt 14 Jahre später zu der Auffassung, dass das Traktat Carissimis niemals in italienischer Sprache gedruckt worden ist.²⁵² Er geht davon aus, dass dem Übersetzer handschriftliche Aufzeichnungen oder eine Kopie des Originals vorlagen.²⁵³ Da Haberl für seine Thesen keine Begründung liefert, sind diese als Spekulationen zu werten.

Am Status Quo des Fehlens einer wie auch immer gearteten italienischen Originalversion der *Ars cantandi* hat sich bis in unsere Tage hinein nichts geändert.²⁵⁴ Es stellt sich daher die generelle Frage, ob eine derartige Version des Traktats je existiert hat.

Um ein vollständiges Bild der Sachlage zu erhalten, soll zunächst der Umstand einer möglichen Urheberschaft Carissimis näher beleuchtet werden.

Dies geschieht anhand einer biographischen Skizze, die ein besonderes Augenmerk auf Carissimis Tätigkeit als Kapellmeister an St. Appolinare, der Studienkirche des Collegium Germanicum in Rom richtet.

²⁴⁸ Bezeichnung für Hilfslehrer oder Hilfsgeistliche an Latein- oder Gelehrtenschulen

²⁴⁹ Vgl. Jordan (2010), 646.

²⁵⁰ *Ars cantandi* (1708), Titelblatt.

²⁵¹ Vgl. Eitner (1879), 19.

²⁵² Vgl. Haberl (1893), 84.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Vgl. Hoyer (2009), 47.

Giacomo Carissimi wurde am 18. April des Jahres 1605 in Rom geboren.²⁵⁵ Er wuchs in einer kinderreichen Familie auf.²⁵⁶ Bereits im Alter von 17 Jahren verlor er seine Mutter.²⁵⁷ Über seine ersten musikalischen Lehrer liegen keine Informationen vor.²⁵⁸ Ein Jahr nachdem seine Mutter verstarb, trat er als Sänger in die Kapelle des Doms von Tivoli ein.²⁵⁹ Dieses Faktum belegt, dass sich Carissimis musikalische Identität zunächst durch die praktische Ausübung des Singens definierte. Dies ist zumindest ein Indiz, das ihn als späteren Verfasser einer Singlehre in Frage kommen lässt. Mariano Dionigi hat herausgefunden, dass Carissimi von 1628 bis 1629 als Kapellmeister an der Kathedrale San Rufino in Assisi wirkte.²⁶⁰ Dieser in Anbetracht seines noch jungen Alters respektable Werdegang qualifizierte ihn schließlich für das Amt des Kapellmeisters an der zum Collegium Germanicum gehörigen Kirche St. Apollinare, das er von 1630 bis zu seinem Tod am 12. Januar 1674 bekleidete.

Carissimi wirkte somit 44 Jahre an der Kirche der jesuitischen Lehranstalt in Rom, die als Antwort auf die durch die Auswirkungen der Reformation ausgelöste Krise des Klerus und der Klerusrekrutierung im Jahr 1552 auf Initiative des Hl. Ignatius von Loyola (1491-1556) gegründet wurde.²⁶¹ Das Collegium Germanicum stellte dabei ein Ausländerseminar dar, das zunächst ausschließlich für Priesteramtskandidaten aus dem Deutschen Reich eingerichtet wurde, die nach erfolgreich absolvierten Studien als geistliche Führungskräfte in ihrer Heimat eingesetzt wurden.²⁶²

Kardinal Andreas Steinhuber (1825-1907), der 1867 Rektor des Collegium Germanicum wurde, hat 1895/1906 eine zweibändige Geschichte des Instituts vorgelegt.²⁶³ Hierin widmet er der Musikpflege am Kolleg ein ausführliches Kapitel. Laut seinen, durch eine Vielzahl von Quellen belegten Angaben, stand dem Kapellmeister neben freier Kost und Logis ein beachtlicher Lohn von 80 Scudi zu.²⁶⁴ Auch zu den verschiedenen Tätigkeitsfeldern des Kapellmeisters macht Steinhuber genaue Angaben:

„Dem Kapellmeister lag es ob, den Gesang und die musikalischen Productionen in den Kirchen des Collegiums und im Hause zu leiten, insbesondere bei

²⁵⁵ Ghisi (2000), 842.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Ghisi (2000), 842.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Schmidt (1984), 12 f.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Vgl. Steinhuber (1905/1906)

²⁶⁴ Steinhuber (1895), 122.

Hochamt, Vesper, Matutin, Processionen, öffentlichen Disputationen seines Amtes zu walten. Daneben führte er die Oberaufsicht über die täglichen Gesangsübungen und sollte insbesondere diejenigen, welche Anlage und Stimme hätten, so weit zu bringen suchen, daß sie in die Kapelle eintreten könnten. Zu dem Lehrstoff gehörten auch der Contrapunkt und die Anfangsgründe des Componirens. Die größte Sorgfalt aber sollte er den Singknaben (putti) zuwenden.“²⁶⁵

Vor dem Hintergrund dieser Aussagen erscheint es durchaus möglich, dass Carissimi sein Unterrichtskonzept zumindest handschriftlich festgehalten hat. Die *Ars cantandi* ist zudem – wie aus dem weiteren Verlauf der vorliegenden Darstellung ersichtlich werden wird – mehr eine Elementarlehre als eine Anleitung zum künstlerischen Gesang. Carissimi selbst sollte den Singknaben seine „größte Sorgfalt“²⁶⁶ zuteil werden lassen. Laut Steinhuber gehörte es zu dessen Aufgaben, Anfängern eine solide musikalische Grundausbildung zu vermitteln. Carissimi unterrichtete somit exakt diejenige Zielgruppe, an welche die *Ars cantandi* adressiert ist. In Anbetracht der Expertise Carissimis, Anfängern die Grundlagen des Singens zu vermitteln, kommt er somit durchaus als Verfasser einer musikalischen Elementarlehre infrage.

Ein weiteres Indiz, das für Carissimi als Urheber einer musikalischen Elementarlehre spricht, wird von Haberl ins Feld geführt. Dieser verweist darauf, dass die Leitung des Collegium Germanicum um die Mitte des 17. Jahrhunderts besorgt um die musikalische Qualität der Alumnen war:

„Eine Nachricht vom 27. Januar 1651, einer Zeit, welche Carissimi auf dem Höhepunkt seiner compositorischen Thätigkeit sah, verdient noch kurze Erwähnung. Die Leiter des Collegs beschlossen nämlich (...) keinen mehr aufzunehmen, der nicht singen könne und die Musik verstehe; auch solle der Rektor dafür Sorge tragen, daß wenigstens zehn Alumnen vorhanden seien, welche ihre schwächeren Kollegen bei den täglichen Übungen im Gesange unterstützen und lehren können! Vielleicht ist durch diesen Beschluß die *ars cantandi* Carissimis entstanden (...)“²⁶⁷

Folgt man Haberls Ausführungen, so ist es durchaus denkbar, dass Carissimi elementare musikalische Lehrinhalte schriftlich fixiert hat, damit diese von den musika-

²⁶⁵ Steinhuber (1895), 122.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Haberl (1893), 97.

lisch versierteren Alumnen als Unterrichtsmittel in Nachhilfestunden, die sie ihren weniger begabten Kommilitonen erteilten, verwendet werden konnten.

Carissimi wäre es somit möglich gewesen, die Qualität dieser Nachhilfestunden zu sichern, da dort mit Hilfe einer schriftlichen Fixierung seiner Musiklehre nur von ihm autorisierte Inhalte vermittelt worden wären.

Kardinal Steinhuber ist im Zuge seiner umfangreichen Recherchen zur Geschichte des Collegium Germanicum auf ein Dekret aus dem Jahr 1657 gestoßen, das den damaligen Kapellmeister Carissimi dazu anhält, die Kosten für die Musik an St. Apollinare einzudämmen. Dies hängt damit zusammen, dass Carissimi, an dem sich unzweifelhaft einer der Höhepunkte der Kirchenmusikpflege am Collegium Germanicum manifestiert, für seine prächtigen Aufführungen eine Vielzahl an externen Sängern und Instrumentalisten beschäftigte. Die Leitung des Kollegs war aufgrund der deshalb explodierenden Kosten bestrebt, für die Kirchenmusik vornehmlich interne Lösungen zu finden:

„Auf die Kirchenmusik in S. Apollinare sollten fortan nicht über 400 oder höchstens 500 Scudi verwendet werden. Kein weltlicher Musiker, mit Ausnahme des Kapellmeisters, sollte im Collegium Wohnung finden. Der Kapellmeister sollte die Alumnen im Gregorianischen Gesang unterrichten und die fähigern unter ihnen täglich den Figuralgesang lehren und bestrebt sein, wo möglich aus ihnen allein die Kapelle zu bilden (...) Dem Decrete wurde so schleunig Folge geleistet, daß in dem Augenblick, wo es überreicht wurde, sich kein fremder Sänger mehr im Hause befand.“²⁶⁸

Carissimi war es somit nicht mehr möglich, fertig ausgebildete Musiker und – Sänger zu verpflichten. Er war vielmehr dazu gezwungen, aus den Priesteramtsanwärtern ein funktionierendes Ensemble zu bilden. Kombiniert man die Aussage Haberls mit der Steinhubers, so ergibt sich folgendes Bild der damaligen Situation:

Aus Kostengründen wurde einerseits bei der Neuaufnahme von Studenten verstärkt auf deren musikalische Befähigung geachtet, um sie in der Kirchenmusik einsetzen zu können. Gleichzeitig war man darum bemüht, den musikalisch weniger versierten Studenten zumindest einen gewissen musikalischen Grundstock anzueignen, damit sie sich in der Lage sahen, zumindest einfache Gregorianische Choräle zu singen. All diese Entwicklungen könnten dazu geführt haben, dass sich Carissimi in der Ver-

²⁶⁸ Steinhuber (1895), 123 f.

anlassung sah, seine elementare Gesangslehre schriftlich zu fixieren, um die musikalische Ausbildung der Germaniker noch schneller und effektiver voranzutreiben, ohne um den Verlust notwendiger musikalischer Standards fürchten zu müssen. Es erscheint vor diesem Hintergrund möglich, dass die *Ars cantandi* als hausinterne Gesangslehre am Collegium Germanicum kursierte, ehe sie von ihrem deutschen Übersetzer nördlich der Alpen gebracht wurde.

1.2. Mögliche deutsche Übersetzer

1.2.1. Philipp Jakob Baudrexel (1627-1691)

Was den eben genannten Übersetzer der *Ars cantandi* betrifft, so wird in einschlägigen Fachartikeln²⁶⁹ in großer Übereinstimmung ein Name genannt:

Philipp Jakob Baudrexel (1627-1691).

Da aus der *Ars cantandi* lediglich hervorgeht, dass diese „von einem Music Freund in unsere Muttersprach gebracht“²⁷⁰ wurde, ohne jedoch dessen Identität preiszugeben, spekulieren Historiker und Musikwissenschaftler seit mehr als einem Jahrhundert darüber, wer sich hinter dem Übersetzer des Traktats verbirgt. Der Name Philipp Baudrexels wurde hierbei zum ersten Mal von dem bereits genannten Kardinal Andreas Steinhuber in dessen Abhandlung über die Geschichte des Collegium Germanicum ins Spiel gebracht. Steinhuber schreibt über den aus Füssen stammenden Musiker, der Dank der Förderung durch seinen Mentor, den schwäbischen Adeligen Freiherr Johann Rudolf von Rechberg, 1641 am Collegium Germanicum aufgenommen wurde,²⁷¹ Folgendes:

„Philipp Drexelius (...) Der Catal. Alumn. berichtet von ihm: »Publice promotus in aula coram Card. Protectoribus. Singulariter profecit in musica.²⁷² Magister novitiorum. Unus ex quadrumviris cathedralis Augustanae, qui praesunt musicae. Tum decanus Kaufburanus«. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist er der Ver-

²⁶⁹ Vgl. Mančal (1997), 892.

²⁷⁰ *Ars cantandi* (1708), Titelblatt.

²⁷¹ Vgl. Schmid (1999), 1416 f.

²⁷² Die Alumnenkataloge berichten außerdem, dass Baudrexel der Kirchenmusik an St. Appolinare sehr nützliche Dienste erwiesen hat ("...ut in choro valde utiliter servit."), vgl. Schmid (1953), 273.

fasser der neuerdings von Fr. X. Haberls (...) herausgegebenen interessanten Schrift: *Ars cantandi* (...)²⁷³

Das vorangegangene Zitat verdient eine genauere Betrachtung, da es mehrere Aspekte aus Baudrexels Biographie enthält, die ihn als Übersetzer der *Ars cantandi* in Frage kommen lassen.

Zunächst einmal geht aus dem von Steinhuber zitierten Verzeichnis über die Alumnen des Collegiums hervor, dass Baudrexel während seines dortigen Studienaufenthalts erfolgreich promoviert wurde und seine Arbeit in Gegenwart der hohen Protektoren in Form einer öffentlichen Disputation in der Aula des Instituts verteidigt hat.²⁷⁴

Außerdem erzielte Baudrexel während dieser Zeit große Fortschritte in seinen musikalischen Studien. Der Alumnenkatalog erwähnt auch, dass ihm das verantwortungsvolle Amt des Novizenmeisters übertragen wurde.

Vor allem die letzten beiden Sätze sind starke Indizien hierfür, dass Baudrexel von seinem Profil her als Übersetzer der *Ars cantandi* in Frage kommen könnte. Wie aus diesem Kapitel der vorliegenden Darstellung hervorgeht, wurden um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Bemühungen am Collegium Germanicum dahingehend verstärkt, die Sänger für die Kapelle aus den Reihen der Alumnen zu rekrutieren. Musikalisch fähigere Studenten sollten, um diese Vorgabe umzusetzen, ihren schwächeren Kollegen Nachhilfestunden erteilen. Wie bereits dargelegt wurde, ist während dieser Nachhilfestunden womöglich die in irgendeiner Form schriftlich fixierte Gesangslehre des damaligen Kapellmeisters Carissimi verwendet worden. Es ist somit denkbar, dass Baudrexel, der während seiner Zeit am Collegium Germanicum in engster Berührung mit Carissimi stand,²⁷⁵ in diesem Zusammenhang als Nachhilfelehrer auftrat. Hierfür spricht, dass er das dafür erforderliche Kriterium erfüllte, ein vorzüglicher Musiker zu sein. Außerdem war er als Novizenmeister von Amts wegen dazu verpflichtet, neu aufgenommenen Studenten das Hineinwachsen in das Alltags-

²⁷³ Steinhuber (1895), 401.

²⁷⁴ Siehe Anm. 340.

²⁷⁵ Vgl. Schmid (1953), 273.

leben am Collegium Germanicum zu erleichtern.²⁷⁶ Ein Aspekt dieses Integrationsprozesses war sicher auch die zielgerichtete Heranführung der neuen Alumnen an den Kapellchor des Instituts. Als Novizenmeister dürfte Baudrexel hierbei eine besondere Rolle gespielt haben.

Sollte also am Collegium Germanicum eine Gesangslehre Carissimis kursiert haben, dann ist es sehr wahrscheinlich, dass Baudrexel mit ihr vertraut war.

Das auf der vorigen Seite abgebildete Zitat aus Steinhubers Geschichtsschreibung des Collegium Germanicum beinhaltet ferner die Information, dass Baudrexel nach seiner erfolgreichen Studienzeit in Rom ab 1651 als Vierherr der Augsburger Dommusik fungierte („Unus ex quadrumviris cathedralis Augustanae“²⁷⁷). Auch an diesem Karrieresprung war Baudrexels Gönner Freiherr von Rechberg maßgeblich beteiligt. Dieser berief – inzwischen in der Funktion als Administrator des Hochstifts Augsburg wirkend – Baudrexel in das Kollegium der Vierherren.²⁷⁸ Das Vierherren-Amt wurde im Jahr 1313 von Bischof Friedrich Spät von Faimingen (?-1331) „zur besseren Beförderung des Chordienstes“²⁷⁹ eingerichtet. Die Vierherren zählten zum Domkapitel, hatten aber trotz eigener Präbende kein Stimmrecht. Sie assistierten bei Pontifikalgottesdiensten, fungierten als Vertreter der Domkapitulare beim Chorgebet und übernahmen in einigen Fällen auch alle priesterlichen Funktionen der Domherren.²⁸⁰ Baudrexel wurde schließlich, wie aus den Alumnenkatalogen des Kollegiums zu entnehmen ist, im Jahr 1654 die Pfarrei in Kaufbeuren zugewiesen, wo er auch zum Dekan ernannt wurde. Zermürbt von den langjährigen Auseinandersetzungen mit dem sich überwiegend aus Protestanten formierenden Kaufbeurer Stadtrat trat Baudrexel 1672 in die Dienste des Fürstabtes von Kempten und Fulda, Graf Bernhard Gustav von Baden-Durlach.²⁸¹ Über Baudrexels dortiges Wirken ist wenig bekannt.

²⁷⁶ Einen Einblick in die Aufgaben eines Novizenmeisters erteilt die folgende aus dem *Allgemeinen Real-Wörterbuch* entnommene Definition: Der Novizenmeister sollte ein freundlicher, geistreicher, kluger und in den Ordenssatzungen wohlerfahrener Mann seyn, der sich Zutrauen zu erwerben wüßte. Sein Amt war, die Novizen nach dem Geiste der Gesellschaft zu bilden, in den Regeln und Satzungen derselben zu unterrichten, für ihre Gesundheit zu sorgen, ihren Fortgang im geistlichen Leben zu beobachten, sich dazu aufzumuntern, ihre Fehler zu bestrafen, und von allem dem Provinzial Rechenschaft zu geben. Höpfner (1793), 79.

²⁷⁷ Steinhuber (1895), 401.

²⁷⁸ Schmid (1953), 275.

²⁷⁹ Ebeling (1858), 9.

²⁸⁰ Vgl. Wüst, Wolfgang: "Vierherren," Wißner, <http://www.stadtlexikon-augsburg.de>

²⁸¹ Moormann (2006), 297.

Zumindest existieren noch einige Rentkammer-Rechnungen, die davon zeugen, dass er an dritter Stelle der Besoldungsliste stand.²⁸²

Nach dem Tod seines Fuldaer Dienstherrn finden wir Baudrexel 1678 zunächst als Pagenhofmeister und Hofkaplan, dann als Hof- und später Domkapellmeister des Kurfürsten und Erzbischofs Karls Heinrich von Metternich (1622-1679) in Mainz. Moormann vermutet, dass in diese letzte Lebensphase Baudrexels seine Übersetzung der *Ars cantandi* fiel.²⁸³ Auch wenn er in diesen Tagen längst nicht mehr in Augsburg bzw. im Umkreis der Stadt wirkte, so stand er wohl noch lange in Kontakt mit dem Kapellhaus des Augsburger Doms, das sich wiederum – wie aus diesem Kapitel der vorliegenden Darstellung hervorgeht – für die Veröffentlichung des *Wegweisers*, dem in der zweiten Auflage die *Ars cantandi* beigegeben wurde, verantwortlich zeichnete.²⁸⁴ Setzt man die einzelnen Aspekte aus der Biographie des Füssener Lehrersohnes Baudrexel in Beziehung zueinander, so erhält man durchaus ein Gesamtbild, das ihn als Übersetzer oder Bearbeiter der *Ars cantandi* in Frage kommen lässt. Er war Schüler Carissimis und erteilte als Novizenmeister womöglich musikalisch schwächeren Studenten nach den Vorgaben seines Lehrmeisters Carissimi musikalische Nachhilfestunden. Als Vierherr wirkte er einige Jahre später unmittelbar am Augsburger Dom und knüpfte so eine Verbindung zum dortigen Kapellhaus, aus dessen Dunstkreis später das erfolgreiche Unterrichtswerk *Kurtzer jedoch gründlicher Wegweiser* als Produkt einer Kollaboration diverser nicht genannter Musiker hervorging.

1.2.2. Johann Caspar (Taufname Hanß Caspar) Kerll (1627-1693)

Wenngleich ein Gros der einschlägigen Fachartikel von Baudrexel als Übersetzer der *Ars cantandi* ausgeht,²⁸⁵ ist er nicht der einzige Musiker, der hierfür in Betracht zu ziehen ist.

So vermutet Harold Gleason hinter dem Übersetzer der weit verbreiteten Elementarsinglehre Johann Caspar (Taufname Hanß Caspar) Kerll (1627-1693).²⁸⁶

²⁸² Moormann (2006), 297.

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Schmid (1999), 1417.

²⁸⁵ Vgl. ebd.

Analog zur Vorgehensweise bei Baudrexel soll anhand eines Abrisses der Biographie Kerlls veranschaulicht werden,²⁸⁷ welche Indizien für ihn als Übersetzer der *Ars cantandi* sprechen:

Johann Caspar Kerll wird am 19. April 1627 in Adorf (Vogtland) geboren. Nach einer ersten musikalischen Unterweisung durch den Vater gelangt er um die Mitte der 1640er Jahre als Hofscholar nach Wien. In diese Zeitspanne fällt wohl auch seine Konversion zur römisch-katholischen Konfession.

In den Jahren 1648/1649 war Kerll vermutlich im Rahmen eines Studienaufenthalts in Rom und erhielt dort Unterricht von Giacomi Carissimi. Hiervon zeugt folgende Aussage seines Schülers Franz Xaver Murschhauser aus dessen Kompositionslehre *Musica-Poetica* (1721):

„Ich will mit der Feder nicht weiters auslaufen/sondern *Authoritatis causa* von meinem werthesten Herrn Lehr-Meister Johann Caspar Kerll/ sel. (welcher aus gnädigster und Mildreichster Verordnung des Durchl. Ertz-Herzoglichen Hauses Oesterreich/ von dem weltberühmten Carissimo zu Rom ad Sanctum Apollinarem Capellae Magistro p.m. in der Composition die Unterweisung empfangen/ und mit seiner erworbenen Virtu gleiches Lob verdientet) nur etliche Zeilen aus seiner vor diesem im Druck gegeben Praefation anziehen/welche in Latein also lauten (...)²⁸⁸

Auch vom Lexikographen Ernst Ludwig Gerber, der Kerll als talentierten Schöpfer einer Vielzahl kunstreicher Kompositionen würdigt,²⁸⁹ ist etwas zu dessen Studienaufenthalt in Rom zu erfahren:

„(...) und [er; *Ergänzung durch den Verf.*] wurde darauf vom Kaiser Ferdinand III. um 1649 nach Rom zu dem berühmten Kapellmeister Giacomo Carissimi geschickt, um sich bey demselben in seiner Kunst vollkommen zu machen.

²⁸⁶ "Although the author of the translation is unknown, Johann Kerll (1627-1693), a pupil of Carissimi (...) could very well have been the translator. Kerll belonged to the circle of south German organists which also included Georg Muffat and Johann Speth." Gleason (1996), 63.

²⁸⁷ Sämtliche im Folgenden dargestellte biographische Informationen zu Kerll basieren auf dem Artikel von Rampe und Rockstroh (2003), 30 ff.

²⁸⁸ Murschhauser (1721), Vorrede.

²⁸⁹ Gerber (1814), 719.

Der Schüler zeigte sich bald, sowohl auf der Orgel als in der Komposition, seines großen Meisters würdig.“²⁹⁰

Kerll gelangte somit wie Baudrexel in den Genuss von Carissimi, der im 17. Jahrhundert über einen enormen Bekanntheitsgrad verfügte und einen großen Anteil an der Weiterentwicklung des Oratoriums hatte,²⁹¹ unterrichtet zu werden. Anders als Baudrexel jedoch zählte Kerll nicht zu den Alumnus des Collegium Germanicum, sondern war auf Geheiß des österreichischen Kaisers als externer Kompositionsschüler Carissimis in Rom. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Kerll in Rom Baudrexel begegnet ist.²⁹² Es wäre ebenfalls denkbar, dass Kerll während seiner Zeit in Rom in Kontakt mit einer evtl. im Umfeld von St. Apollinare kursierenden Elementarsinglehre seines Lehrers Carissimi gekommen ist. Anders als im Fall Baudrexels, der wahrscheinlich in seiner Funktion als Novizenmeister und als musikalisch begabtes Mitglied des Collegium Germanicum mit der Aufgabe betraut war, musikalisch schwächeren Kommilitonen Nachhilfe zu geben, war Kerll allerdings in erster Linie in Rom, um sich auf den Feldern der Komposition und des Orgelspiels musikalisch weiterzubilden. Kerll und Baudrexel weilten somit unter verschiedenen Vorzeichen in der italienischen Metropole, bei deren vergleichender Betrachtung man geneigt ist zu dem Schluss zu gelangen, dass mehr für Baudrexel als möglichen Übersetzer der *Ars cantandi* spricht.

Nach einigen musikalischen Wanderjahren die Kerll unter anderem als Kammerorganist an der Residenz in Brüssel zubringt, nimmt er zu Beginn des Jahres 1656 eine Stelle als provisorischer Vizekapellmeister am Münchner Hof an, ehe er im Herbst desselben Jahres an gleicher Stelle als Hofkapellmeister wirkt. Am 12. November 1773 gibt er sein Amt, zermürbt von den gegen ihn geführten Intrigen italienischer Hofmusiker, auf. Mattheson schreibt hierzu:

„Doch wie die Mißgunst, absonderlich der Welschen, endlich ausbrach, und nicht mehr zu hemmen war, so daß er endlich mit ihnen, unter andern [sic!], auch deswegen grosse Händel bekam, weil er ein Stück mit lauter ungewöhnlichen Intervallen für sie, zum Stolpern, gesetzt hatte; ging er aus Verdruß nach Wien (...)“²⁹³

²⁹⁰ Gerber (1814), 719.

²⁹¹ Vgl. Hewlett (1980), xiv.

²⁹² Vgl. Schmid (1953), 274 f.

²⁹³ Mattheson (1740), 137.

Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten findet man ihn ab dem Jahr 1684 wieder verstärkt in München. Dort erhält er vom bayerischen Kurfürsten, zu dem er auch nach seiner Demission als Hofkapellmeister Kontakt hält, zeitweilen ein Gnadengeld.

Neben den Studien Kerlls bei Carissimi in Rom folgert der sich auf Gleason beziehende Hewlett aus der geographischen Nähe Münchens zu Augsburg, dass diese für Kerll als Übersetzer der *Ars cantandi* spricht.²⁹⁴ Hewletts Überlegung hat durchaus ihre Berechtigung, zumal Kerll während seiner letzten Lebensjahre in finanzielle Schwierigkeiten geraten und auf Einnahmen aller Art angewiesen war.

Kerll hält sich im Januar 1690 (rund zwei Jahre vor dem erstmaligen Erscheinen der *Ars cantandi*) anlässlich der Krönung Josephs I. zum römisch-deutschen König in Augsburg auf. Es existiert somit eine Verbindung Kerlls zu Augsburg, wenngleich diese vor dem Hintergrund der hier zu klärenden Frage nach dessen möglicher Herausgabe der *Ars cantandi*, wenig aussagekräftig erscheint.

Gewichtiger wirkt noch eher der Umstand, dass Kerll, der sich im 17. Jahrhundert als einziger Deutscher auch in Italien einen exzellenten Ruf erwarb, zeitlebens enge Verbindungen zum Jesuitenorden unterhielt, an deren Gymnasien der Unterrichtsgegenstand *cantus* neben den Fächern *grammatica* und *computus ecclesiasticus* fest etabliert war²⁹⁵ und den Schülern eine wichtige Rolle bei der Trägerschaft Musikpflege an den Kollegien zufiel. Womöglich reifte vor diesem Hintergrund in Kerll der Gedanke, Carissimis *Ars cantandi* (immer unter dem Vorbehalt, dass diese zumindest in handschriftlicher, skizzenhafter Form im Umfeld des Collegium Germanicum in Rom kursierte²⁹⁶) jesuitischen Bildungseinrichtungen nördlich der Alpen zugänglich zu machen.

Abschließend ist zu den biographischen Aspekten, welche die Reflexion der möglichen Rolle Kerlls bei einer Übersetzung der *Ars cantandi* erleichtern sollen, ergänzend anzumerken, dass zu dessen Schülern der im Kontext der Urheberschaft des

²⁹⁴ "Kerll spent the last nine years of his life in Munich, which is only about 40 miles from Augsburg, and it is conceivable that he may have collaborated with the authors of Wegweiser." Hewlett (1980), xi.

²⁹⁵ Niemöller (1969), 140.

²⁹⁶ Eine Originalversion der *Ars cantandi* wäre im übrigen nicht das einzige Werk Carissimis, das in unseren Tagen nicht mehr vorliegt. Zahlreiche Werke des italienischen Meisters, die zu dessen Lebzeiten nur in Manuskript-Form existierten, gingen beim Verkauf der Bibliothek des Collegium Romanum verloren. Unter diesen verlorenen handschriftlichen Werken befinden sich womöglich auch jene Aufzeichnungen, die der deutschen Version der *Ars cantandi* als Vorlage gedient haben könnten. Hewlett (1980), xiv f.

Orgeltraktats (*Wegweiser*) bereits genannte Johann Melchior Gletle (1626-1683) gehörte.²⁹⁷ Aus dieser Verbindung jedoch eine mögliche Mitwirkung Kerlls am *Wegweiser* in Form der Beigabe der *Ars cantandi* zu konstruieren, erscheint allein bei der Betrachtung der Lebensdaten Gletles (dieser starb bereits 1683, die *Ars cantandi* wurde dem *Wegweiser* erstmals 1692 beigelegt) wenig sinnvoll. Es wäre allerdings denkbar, dass Kerll aufgrund seiner Verbindung zu Gletle zumindest indirekt an der Entstehung des Orgeltraktats *Wegweiser* mitwirkte und somit einen der „etlichen guten Freunde und Liebhaber der Music“²⁹⁸ verkörpert, die an der Herausgabe der Orgellehre beteiligt waren.

1.2.3. Christoph Bernhard (1628-1692)

Ein anderer bedeutender deutscher Schüler Carissimis kommt hingegen kaum als Übersetzer oder Urheber der *Ars cantandi* in Frage, da er die meiste Zeit seines Lebens in Norddeutschland wirkte und es schwer vorstellbar erscheint, dass er, seines Zeichens Protestant, Verbindungen zum Augsburger Kapellhaus unterhielt, das eine wichtige Rolle bei der Veröffentlichung des *Wegweiser* und der darin enthaltenen *Ars cantandi* spielte: Es handelt sich um den Schütz-Schüler Christoph Bernhard (1628-1692). Christoph Bernhard wird 1628 in Kolberg geboren.²⁹⁹ Nach dem Besuch der Lateinschule in Danzig – hier wird dem aus ärmlichen Verhältnissen stammende Bernhard Gesangsunterricht erteilt und er wird im instrumentalen Kontrapunkt nach dem Stil der norddeutschen Organisten unterwiesen – erhält er im Jahr 1649 eine feste Anstellung als Sänger und Musiker an der kurfürstlichen Kapelle des Dresdner Hofs.³⁰⁰ Es wird vermutet, dass Bernhard bereits in den Jahren 1634 oder 1642 für eines der berühmten dänischen Hoffeste engagiert wurde und somit in den Fokus des dort als musikalischer Oberleiter wirkenden Heinrich Schütz geraten ist.³⁰¹ Diesem ist er dann wohl, nachdem sich Hoffnungen auf eine Weiterbeschäftigung am dänischen Hof zerschlugen, nach Dresden gefolgt.³⁰² 1651 unternimmt Bernhard ei-

²⁹⁷ Johann Melchior Gletle, Nachfolger Baudrexels am Dom wird in einschlägigen Fachartikeln als geistiger Urheber des Orgeltraktats *Kurtzer jedoch gründlicher Wegweiser...* gesehen. Vgl. Hoyer (2009), 48.

²⁹⁸ *Wegweiser* (1696), Vorbericht.

²⁹⁹ Braun (1999), 1399.

³⁰⁰ Bartel (1997), 112.

³⁰¹ Braun (1999), 1399.

³⁰² Ebd.

ne erste Italienreise, wo er auf Carissimi trifft, um sich bei diesem musikalisch weiterzubilden.³⁰³ Der direkte Einfluss Carissimis auf Bernhard zeigt sich an dessen *Tractatus compositionis augmentatus*. Massenkeil gelang hierbei der Nachweis von Notenzitaten Carissimis in der Kompositionslehre seines deutschen Schülers, die zu dessen Lebzeiten nicht gedruckt wurde und deren Entstehungszeitpunkt nicht zu ermitteln ist.³⁰⁴

Bernhard wird jedoch nicht nur eine Kompositions- sondern auch die Singlelehre *Von der Singe-Kunst oder Manier* zugeschrieben. Anders als die *Ars cantandi* jedoch ist dieses, ebenfalls zu Lebzeiten Bernhards unveröffentlichte Werk, keine Elementarlehre. Es handelt sich vielmehr um eine theoretische Schrift, die den künstlerischen Gesang ins Blickfeld nimmt und deren Studium einen fundierten Grundstock musikalischen Wissens voraussetzt. Bernhards *Singe-Kunst* ist ein bemerkenswerter Vorgriff auf die Schulen des 18. Jahrhunderts (Bach, Quantz, Mozart, Agricola, Marpurg, Petri, Kürzinger u.a. siehe nachfolgendes Kapitel), da neben technischen auch musikästhetische Fragen thematisiert werden. Dieser progressive Aspekt der Bernhard-schen Konzeption soll anhand dessen Ausführungen zum Triller exemplarisch veranschaulicht werden. Bernhard erläutert dabei zunächst wie ein Triller technisch zu realisieren ist, ehe er auf Fragen des Geschmacks bzw. der Ästhetik eingeht:

„Das Trillo ist das allerschwerste, aber auch zierlichste Kunststück, und kann keiner vor einen guten Sänger geachtet werden, der dasselbe nicht weiß zu gebrauchen (...) Es ist aber zu merken, dass teils Stimmen aus der Brust her-rühren, teils aber nur im Halse oder Kopfe (...) Dannenhero denn folgt, daß es nicht alle mit der Brust schlagen können (...) sondern etliche (...) es im Halse machen müssen. Vor allen Dingen aber ist genau Achtung darauf zu haben, daß man im Trill schlagen die Stimme nicht verändere, damit nicht ein Gemä-cker daraus werde (...) Darneben soll man es nicht zu geschwinde schlagen, sondern die Stimme gleichsam nur schweben lassen (...) Das Trillo wird erst-lich gemacht allenthalben, wo über den Noten das t (...) ist (...) an andern Or-ten mag es zwar, aber mit gutem Bedacht, gemacht werden (...) Doch ist wohl zu merken, daß es nicht gar zu oft gemacht werde, und geht es hie [sic!], wie mit denen Gewürtzen, welche, wenn sie mäßig gebraucht werden, die Speiße

³⁰³ Braun (1999), 1399 f.

³⁰⁴ Ebd.

anmuthig machen, auch dieselbe, wenn man zu viel dran tut, wohl gar verderben können.“³⁰⁵

Bernhards Traktat ist außerdem von weitreichender stilgeschichtlicher Bedeutung, da es die verschiedenen Arten der in Italien stattfindenden künstlerischen Gesangspraxis den entsprechenden Regionen des Landes zuordnet.³⁰⁶

„Und ist zwar die Manier zweyerley: Eine bey den Noten bleibend, die andere dieselben verändernd (...) Diese Arten der Manier werden mit sonderbahren Namen genennet, und teils wegen ihrer natürlichen Eigenschaften die 1. Cantar sodo, die 2. Cantar d'affetto, die veränderte aber Cantar passagiato heißen (...) Sonst werden sie auch nach den Orthen, wo eine Art beliebt wird, benamset [sic!], und die erste Cantar alla Romana, die andere alla Napolitana, die 3. alla Lombarda genennet.“³⁰⁷

Im Gegensatz zu Bernhards *Singe-Kunst* weist die *Ars cantandi* keinen derart deutlichen Bezug zu Italien auf. Sie ist wesentlich allgemeiner gehalten und auf die Vermittlung musikalischen Basiswissens beschränkt, wie der nachfolgende Abschnitt der vorliegenden Darstellung zeigen wird.

2. Konzeption

2.1. Verortung des „Ars“- Begriffs

Im Gegensatz zu den meisten zeitgenössischen Lehrbüchern wirbt der Titel der *Ars cantandi* nicht mit dem Versprechen eines schnellen Lernerfolgs.³⁰⁸ Das Lehrbuch möchte stattdessen, folgt man der Formulierung des Titels, *die Jugend richtig und ausführlich in der Sing-Kunst unterrichten*. Diese Wahl der Formulierung ist insofern bemerkenswert, da es sich bei der *Ars cantandi* um ein 16seitiges elementares, musikalische Grundlagen in komprimierter Form vermittelndes Lehrbuch handelt. Eine

³⁰⁵ Da die *Singe-Kunst* von Bernhard zu dessen Lebzeiten nicht gedruckt wurde, werden alle folgenden daraus stammenden Zitate aus Müller-Blattaus Neuausgabe von dessen theoretischen Schriften entnommen. Hier somit Müller-Blattau (1926), 32 f.

³⁰⁶ Müller-Blattau (1926), 15.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Nach dem 30 jährigen Krieg erschien eine Vielzahl an Elementarsinglehren, die sich der nahezu formelhaft anmutenden Wendung kurze/-r und gründliche/-r Anleitung/Anweisung/Unterricht bedienten. Als Beispiele seien hier die Lehrbücher von Michael Mylius (1636-1712) oder Thomas Eisenhuet (1644-1702) genannt.

mögliche Erklärung für diesen Titel ist in dem Umstand zu suchen, dass die *Ars cantandi* zusammen mit dem *Wegweiser* veröffentlicht wurde. Dieser wiederum enthält in seinem Titel die damals häufig gebräuchliche schablonenhafte Wendung *kurz und gründlich*.³⁰⁹ Es ist somit denkbar, dass man seitens der Herausgeber des *Wegweiser* das Titelblatt der *Ars cantandi* bewusst anders gestalten wollte, um so beim Leser den Effekt einer klaren Abgrenzung vom *Wegweiser* hervorzurufen.

Überdies gilt es bei der Betrachtung des Titels auch die Bedeutung des lateinischen Terminus *ars* zu klären. *Ars* kann im Deutschen mit den Begriffen Kunst, Kunstfertigkeit, Geschicklichkeit, Kunstwerk, Kunsttheorie, Handwerk, Gewerbe und auch Lehre/ Lehrbuch (der Kunst oder Wissenschaft) wiedergegeben werden,³¹⁰ wobei besonders letztere Variante in Bezug auf die *Ars cantandi* besonders trefflich erscheint. An der Vielschichtigkeit des Wortes *ars* manifestiert sich die Tatsache, dass man gegen Ende des 17. Jahrhunderts noch keinen abstrakten, von der praktischen Ausführung losgelösten Kunstbegriff kannte.³¹¹ Dieser in unserem heutigen Bewusstsein verankerte Gegensatz zwischen Kunst und Handwerk bildete sich erst in der Phase des Übergangs vom 18. ins 19. Jahrhundert heraus.³¹²

Die davor existierende Einheit zwischen Kunst, Wissenschaft und Handwerk ist heute noch im Terminus *Lehre* enthalten, der wie bereits angedeutet, eine sehr passende Übersetzungsmöglichkeit des *ars*-Begriffs im Zusammenhang mit Carissimis [?] Singlehre darstellt.

So wird der Terminus *Lehre* heute noch sowohl im akademischen als auch im handwerklichen Kontext verwendet.

Vor dem Hintergrund einer historischen Interpretation des Terminus im Lehrbuchtitel ist die *Ars cantandi* somit eine Abhandlung, die dem Schüler die für das Singen erforderlichen Fähigkeiten und Fertigkeiten vermitteln will. Der dort verwendete *ars*-Begriff ist somit kein abstraktes Konstrukt, sondern impliziert vielmehr gleichermaßen praktisches Können, Wissenschaft (im Sinne von Kenntnis musiktheoretischer Grundlagen) und Kunstfertigkeit.

³⁰⁹ Siehe vorherige Anmerkung.

³¹⁰ Fischer (2009), 78.

³¹¹ Ebd.

³¹² Ebd.

2.2. Einordnung der Aussagen zur Musiktheorie in den historischen Kontext

Die *Ars cantandi* vermittelt, anders als der Titel vermuten lässt, keine Lern- und Übungsinhalte, die sich speziell an Sänger richten. Sie beinhaltet vielmehr eine komprimierte Abhandlung allgemeiner musiktheoretische Grundlagen.

Diese konzeptionelle Idee, sich auf Wesentliches zu beschränken, drückt der Autor zu Beginn des Lehrbuchs aus:

Zuforderst und fürnehmst ist in obacht zu nehmen/ daß man der anfänglich lernenden Jugend den Kopff nicht mit zu viel unnöthigen Sachen verwirre/ und dardurch abschröcke (...)“³¹³

Die Aussagen zu damals grundlegenden musiktheoretischen Inhalten in der *Ars cantandi* sollen nachfolgend in den musikhistorischen Kontext eingeordnet werden.

Als erstes sollen hierbei Aussagen zu den Notenschlüsseln betrachtet werden, zu denen sich in der *Ars cantandi* folgende Erklärung findet:

Derselben nun seynd in allem sieben/ als nemlich A. B. C. D. E. F. G. werden dessentwegen Schlüssel genannt/ weilen sie richtige Zeiger seyn/ nach welchen man sich mit der Stimm zu richten hat. Diese sieben Schlüssel werden vertheilt in zweyerley/ als nemlich/ gezeichnete und ungezeichnete. Gezeichnete seynd C.G. und F. werden derowegen gezeichnete genant/ weil sie allezeit in deß Gesangs Anfang außdrücklich und sichtbarlich gesetzt werden/ wie folglich zu sehen.“³¹⁴



Abb. 15: "gezeichnete Schlüssel", Carissimi (?) (1708), 2.

Das vorangegangene Zitat zeugt vom damaligen Verständnis der Schlüssel. Bis zum 14. Jahrhundert konnte prinzipiell jeder Buchstabe den Notenlinien vorangestellt werden. Es war damals sogar möglich, jede Zeile mit einem Schlüssel zu versehen. Die Wahl und Positionierung hing dabei vom Ambitus und dem tonartlichen Modus

³¹³ *Ars cantandi* (1708), 2.

³¹⁴ Ebd.

der aufzuzeichnenden Melodie ab.³¹⁵ Vom 14. Jahrhundert an begann die Geschichte des Notenschlüssels im Sinne von f-, c'- und g'-Schlüssel.³¹⁶

Diese etablierten sich, wie aus der obigen aus der *Ars cantandi* entnommenen Definition hervorgeht, als gezeichnete Schlüssel. Für die übrigen Töne wurde die Kategorie der ungezeichneten Schlüssel eingerichtet, was die nachfolgende Passage aus der *Ars cantandi* belegt:

„Ungezeichnete seynd: A-B. D. E. werden deßwegen also genannt/ weilen sie in dem Gesang nicht sichtbarlich gesetzt werden/ daß also der Lernende mit diesen sich nach den gezeichneten/ als ihrem Haupt und Führer zu richten.“³¹⁷

Während in der *Ars cantandi* die deutsche Bezeichnung *Schlüssel* verwendet wird, findet sich in sämtlichen zeitgenössischen musikalischen Elementarlehren auch die lateinische Variante *claves* oder *claves musicales*. Die gezeichneten Schlüssel werden demnach als *claves signates*, die ungezeichneten als *claves non signatae* bezeichnet. Johann Rudolf Ahle (1625-1673),³¹⁸ der in seiner *Kurtzen, doch deutlichen Anleitung zu der lieblich-löblichen Singe-Kunst* zunächst Notenwerte und Ligaturen abhandelt, ehe er auf den Parameter der Tonhöhe zu sprechen kommt, verwendet für die gezeichneten Schlüssel auch die Terminologie *claves principales*. Die ungezeichneten Schlüssel werden von ihm mit den Adjektiven *intellectae* oder *minus principales* versehen.³¹⁹

Ahle stellt die Schlüssel oder *claves* aber nicht nur vor, wie es in der *Ars cantandi* der Fall ist, sondern fügt eine besonders für Anfänger hilfreiche Erklärung an, wie man mit Hilfe der gezeichneten die ungezeichneten Schlüssel ermitteln kann:

³¹⁵ Hiley (1998), 1113.

³¹⁶ Ebd., 1116.

³¹⁷ *Ars cantandi* (1708), 2.

³¹⁸ Komponist, Organist, Musiktheoretiker und Dichter. Ab 1646 Kantor an St. Andreas in Erfurt. Ab 1654 Organist an St. Blasius in seiner Geburtsstadt Mühlhausen. Seine *Kurtze doch deutliche Anleitung zu der lieblich-löblichen Singekunst* wurde von seinem Sohn Johann Georg (1651-1706), der ebenfalls als Organist an St. Blasius wirkte, herausgegeben. Johann Georg Ahle war ferner der direkte Amtsvorgänger von J.S. Bach. Dieser trat im Jahr 1707 die Organistenstelle an St. Blasius an. Buelow/Rathey (1999), 242 ff.

³¹⁹ Ahle (1690), 7.

„Erstlich muß du an dem Clave Signata anfahren [sic!]/ und allzeit einen auf der Linea, den andern aber im Spatio zehlen/ biß zu der Noten/ die du wissen haben willt [sic!].“³²⁰

Ferner verwendet Ahle das Verb clavisiren [sic!], das er wie folgt definiert:

„Wie muß denn ein Knabe mit seiner Stimme einen Gesang lernen singen und durchführen? Erstlich muß er lernen denselben ohne Text singen und clavisiren.“³²¹

An den beiden letzten Traktaten der obigen Liste, Johann Samuel Beyers (1669-1744)³²² *Primae lineae musicae vocalis* und Martin Heinrich Fuhrmanns (1669-1745)³²³ *Musicalischer-Trichter*, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts veröffentlicht wurden, wird die Bezeichnung *claves* synonym für *Music Thöne* (Beyer) und *Toni* (Fuhrmann) verwendet. Diese Terminologie nähert sich bereits der Art und Weise an, wie der Parameter der Tonhöhe in unserer Zeit versprachlicht wird.

In Bezug auf die Schlüssel ist zudem erwähnenswert, dass die *Ars cantandi* keine Angaben darüber macht, wie diese zu Beginn des Liniensystems anzubringen sind. Anders hält es hierbei die vier Jahre vorher erschienene *Idea boni cantoris* von Georg Falck (um 1630-1698), was der folgende Merksatz demonstriert:

„Anbey ist zu mercken/ daß kein Clavis Signata in ein Spatium, sondern allzeit in eine Lineam gesetzt werde.“³²⁴

Ohnehin verliert die *Ars cantandi* kein erklärendes Wort zum Liniensystem und der dazugehörigen Fachbegriffe Linien und Zwischenräume (lat. *lineae*, *spatia*), wie es beispielsweise in Johannes Quirsfelds (1642-1686)³²⁵ *Breviarum musicum* oder Beyers *Primae lineae musicae* der Fall ist. Hierin wird, bevor die Musikschlüssel eingeführt werden, erklärt, dass man in der Regel ein System von fünf Notenlinien verwendet, das bei Bedarf um eine, zwei oder sogar drei Linien erweitert werden kann.

³²⁰ Ahle (1690), 7.

³²¹ Ebd. 4.

³²² Johann Samuel Beyer, über dessen Bildungsgang nichts bekannt ist, wurde am 28. August 1699 zum Kantor und Musikdirektor des Freiburger Doms ernannt. Beyer war ein "fleißiger Componist, gründlicher Lehrer und verdienstvoller musikalischer Schriftsteller, besonders im pädagogischen Fache." Zit. n. Härtwig (1999), 1538.

³²³ Kantor, Organist und Musikschriftsteller. Kantor am Friedrichwerderschen Gymnasium in Berlin, Ziegler (2002), 256 ff.

³²⁴ Falck (1688), 16.

³²⁵ Theologe und Kantor. Übernahm 1670 nach seinem Studium in Wittenberg die Kantorenstelle an der Hauptkirche in Pirna. Schlage (2005), 1138.

Das entsprach der damals gängigen Praxis, die im Laufe des 18. Und 19. Jahrhunderts nach und nach durch das heutige Prinzip der Hilfslinien abgelöst wurde.

Die nachfolgenden Abbildungen zeigen die Einführung des Notenliniensystems in Quirsfelds und Beyers Traktaten, zu der in der *Ars cantandi* kein vergleichbares Äquivalent existiert.

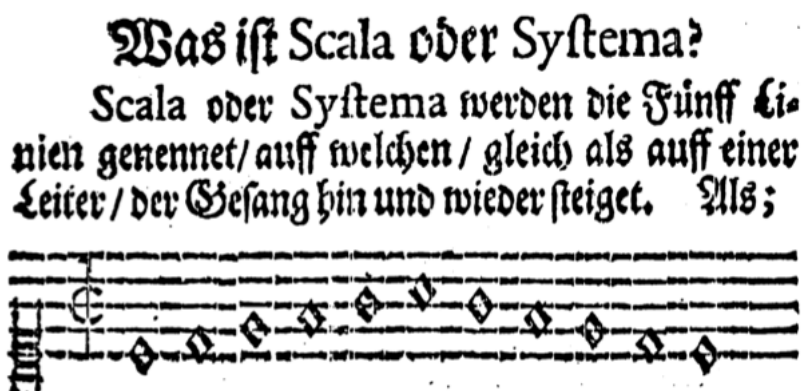


Abb. 16: Einführung des Liniensystems in Quirsfelds *Breviarum musicum*, Quirsfeld (1675), 1 f.

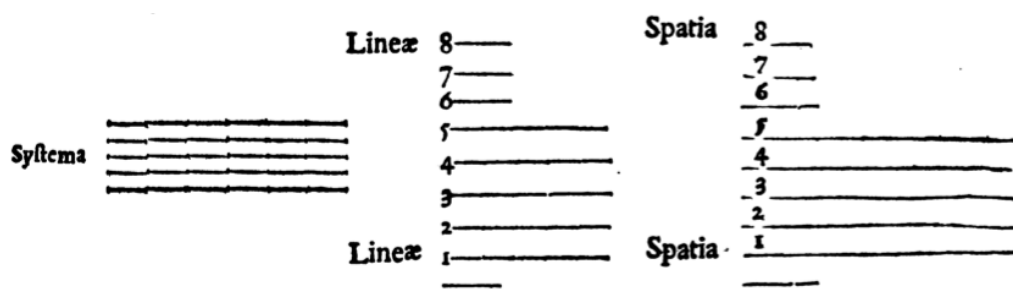


Abb. 17: Erklärung des Notensystems in Beyers *Primæ lineæ musicae*, Beyer (1703), 3.

Im Folgenden gilt es die Positionen der der *Ars cantandi* zur Notenschrift und den Taktarten in den musikhistorischen Kontext einzuordnen, um so Rückschlüsse auf die damalige Musikpraxis zu erhalten.

Was die Beschreibung einzelner Noten anbelangt, so sind diese der Terminologie der schwarzen Mensuralnotation entlehnt. Die Bezeichnungen Maxima, Longa, Brevis etc. finden sich in allen zeitgenössischen Musiklehren. Im Gegensatz zur Solmisation existieren hier keine konfessionellen Unterschiede.

Was die Taktarten betrifft, so werden diese in der *Ars cantandi* in gerade (ordinari) und ungerade (extraordinari) unterschieden. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass der Verfasser der *Ars cantandi* sowohl für die geraden als auch die ungeraden Taktarten den Terminus *proportion* wählt. Wie am Beispiel der nachfolgenden Zitate aus den Traktaten von Quirsfeld und Ahle deutlich wird, wurde dieser Begriff in der damaligen Zeit von einigen Autoren ausschließlich in Verbindung mit den Dreiertakten gebraucht:

„Der schlechte Tact ist/ darinnen die Noten nach angeführter Masse ihre Geltung haben und wird dieses Tacts Mensur in vier gleiche Theile getheilet (...) Der Tripel-oder proportionirete Tact ist (...)“³²⁶

„Wie mancherley ist der Tact? Zweyerley: Simplex, (Aequalis oder Spondai-cus) der mit dem Niederschlagen und Aufheben gleichgethet (...) Proportionatus, (Inaequalis oder Trochaicus) da man im Niederschlagen noch ein so lange verzeucht [sic!]/ als im Aufheben.“³²⁷

Schließlich gilt es noch zu erwähnen, dass sich in der *Ars cantandi* die Alterationszeichen und eine kurze dazugehörige Erklärung finden. Ähnlich knapp wird dieses Thema, betrachtet man die übrigen zeitgenössischen Traktate, nur noch bei Ahle referiert. Andere Lehrbücher hingegen, wie die Schriften von Stephani,³²⁸ Quirsfeld,³²⁹ Eisenhuet,³³⁰ Ulich,³³¹ Falck,³³² Beyer³³³ oder Fuhrmann³³⁴ schenken diesem wichtigen Aspekt mehr Beachtung, indem sie ihn didaktisch sinnvoll in die jeweiligen

³²⁶ Quirsfeld (1688), 16 f.

³²⁷ Ahle (1690), 11.

³²⁸ Vgl. Stephani (1667), 2.

³²⁹ Vgl. Quirsfeld (1688), 24 f.

³³⁰ Vgl. Eisenhuet (1682), Caput VII.

³³¹ Vgl. Ulich (1682), 4.

³³² Vgl. Falck (1688), 9 f.

³³³ Vgl. Beyer (1703), 15 f.

³³⁴ Vgl. Fuhrmann (1706), 40 f.

von den *Claves* oder *Toni* handelnden Abschnitte einbinden oder sogar ein einzelnes Kapitel widmen.

Diese oberflächliche Behandlung der Vorzeichen in der *Ars cantandi* ist dem Umstand geschuldet, dass das Traktat noch stark dem modalen Tonsystem verpflichtet ist, was nicht zuletzt an der ausführlichen Bezugnahme auf die traditionelle Solmisation deutlich wird. Wesentlich fortschrittlicher erweist sich hierbei Fuhrmans *Musikalischer Trichter*. Darin offenbart der Autor seine Ablehnung gegenüber den „alten“ 14 Modi. Seiner Ansicht nach genügen die beiden Modi Ionisch und Dorisch. Fuhrmanns nachfolgend zitierte Ausführungen zeigen, dass zu der Zeit, als die *Ars cantandi* mehrere Jahrzehnte in diversen Neuauflagen überaus erfolgreich wirkte, bereits wesentlich progressivere Anschauungen zu den Tongeschlechtern existierten:

„Jonicus und Doricus sind meine beyde Modi, deren erste Tertiam majorem, und der andere Teritiam monirem hat/ und gehen beyde durch alle Tonos und Smitonia; die übrigen sind in diesen 2. enthalten/ wie viel Feuer-Funcken im Stahl und Stein.“³³⁵

Fuhrmann betont außerdem, dass bei lediglich zwei existierenden Modi das Ermitteln der Halbtonschritte beim Transponieren wesentlich leichter vonstattengeht:

„In specie kommt solch Schema Modorum den angehenden Clavir-Spielern zu gut/ so in Transpositione extemporanea nicht geübt/ denn sie sehen ex inspectione horum 2. Modorum Musicorum gleich/ was vor Semitonia sie in der Transposition zu attendiren haben.“³³⁶



³³⁵ Fuhrmann (1706), 41.

³³⁶ Ebd.

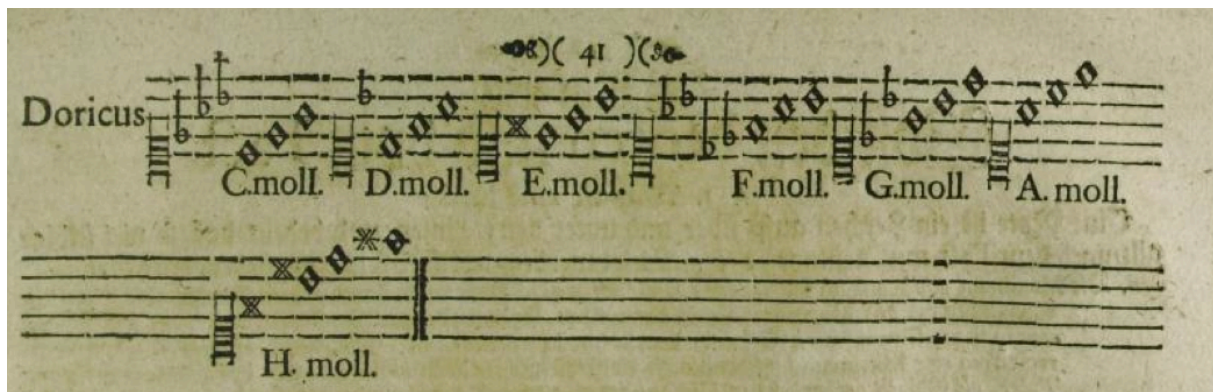


Abb. 18: Dur und Moll als Ableger der Modi Jonisch und Dorisch, Fuhrmann (1706), 40 f.

2.3. Sechsstufige „traditionelle“ Form der Solmisation

Im nachfolgenden Kapitel gilt es die Position der *Ars cantandi* in Bezug auf die Solmisation zu beleuchten, zu der sie folgende Kernaussage bereithält:

„Aus diesen Schlüsseln nun entstehen die 6. Stimmen/ ut re mi fa sol la, welche gleichsam Sylben können genennt werden/ durch welche der Music-Schlüsseln Geltung ausgesprochen wird.“³³⁷

An dieser Stelle differieren die Ansichten, die in den zeitgenössischen Singlehren zu finden sind, wobei dies vorwiegend konfessionell begründet ist.

Die Elementarsinglehren des 17. Jahrhunderts waren vorwiegend als Lehrmittel für die Kloster- und Lateinschulen gedacht. Die musikalische Unterweisung der dort unterrichteten Knaben diene vorwiegend dem Erhalt der Kirchenmusik. Musik als Utilitätsfach unterlag somit den Bedingungen dieser Zweckmäßigkeit.³³⁸ So ergaben sich naturgemäß, je nach den Bedürfnissen der konfessionell gebundenen Liturgie, enorme Unterschiede in der Musikpflege. Während in den katholischen Ländern, die gegenüber der Tradition des gregorianischen Gesanges eine eher konservative Haltung einnahmen, die Solmisation und Kirchentöne nach wie vor eine wichtige Rolle spielten, war sie in den reformierten Schulen teilweise völlig überflüssig.³³⁹

Dieser Umstand spiegelt sich somit auch in den Gesangslehren dieser Zeit wider. Während auf katholischer Seite in der *Ars cantandi* und Eisenhuets *Musicalisches*

³³⁷ *Ars cantandi* (1708), 3.

³³⁸ Musikunterricht darf somit nicht einmal annähernd als etwas Autonomes betrachtet werden. Er ist viel mehr Zulieferer für die Kirchenmusik. Niemöller (1963), 133, 135.

³³⁹ Vgl. ebd, 135.

Fundament das Notensingen eng mit der Solmisation verzahnt ist, ja es von Seiten der Autoren sogar ohne diese gar nicht denkbar wäre, verzichtet man auf evangelischer Seite weitestgehend auf Guido von Arezzos Hexachordlehre. So wird in den Traktaten von Stephani, Ulich,³⁴⁰ Mylius, Falck, Ahle, Beyer und Fuhrmann nicht mit den Silben (in den Traktaten auch als Stimmen oder Voces bezeichnet) do re mi fa sol la, sondern ausschließlich mit den Buchstaben gearbeitet.

Johann Quirsfeld sieht die traditionelle Solmisationslehre zwar ebenfalls gegenüber der Methode im Nachteil, ohne Umwege mit den eigentlichen Notennamen (Buchstaben) zu verfahren, nimmt diese jedoch der Vollständigkeit wegen in sein Traktat auf. Im Vorwort der *Breviarum musicum* begründet er diesen Schritt, indem er darauf abhebt, jedem Musiklehrer selbst die Entscheidung überlassen zu wollen, nach welcher Art er seine Schüler unterrichten möchte:

„Dieses noch habe ich hierbey nicht unerinnert lassen wollen/ daß in Cap. I. Punct III. de vocibus kan gar übergangen und aussen gelassen werden/ weil solches dem Knaben wegen des vielfältigen mutirens nur eine Hinderniß ist/ dadurch er gar zu lange aufgehalten werde. Denn es die Claves schon verrichten können/ welche billich vor denen Vocibus zu behalten/ sind/ so wohl wegen ihres grossen Nutzens/ als wegen der Vocum Unnutzen (...) Doch lasse ich hierinnen einem ieden seinen Willen/ und habe auch deswegen den Gebrauch solcher clavium mit hinzu setzen wollen.“³⁴¹

In den katholischen Regionen Deutschlands hat sich zu diesem Zeitpunkt eine derartige Denkweise noch nicht durchgesetzt. Dies sollte sich erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts ändern. Franz Xaver Ignaz Kürzinger, dessen Sing und Violinschule zu den zentralen Forschungsschwerpunkten der vorliegenden Darstellung gehört, war hierbei der erste katholische Autor, der für einen Verzicht der Solmisationssilben plädierte.³⁴²

70 Jahre vor Kürzinger pocht die *Ars cantandi* noch auf die traditionelle Vermittlung der *Voces* oder *Stimmen*.

Nachdem die Solmisationssilben in Form einer kleinen Tabelle eingeführt wurden, folgen erste Übungen, die sich allerdings innerhalb eines Hexachords bewegen. Den

³⁴⁰ Johann Ulich (1634-1712) wirkte über ein halbes Jahrhundert als Kantor und Director chori musici in Wittenberg. Über sein Leben ist leider bisher sehr wenig bekannt, Herbst (2001), 330.

³⁴¹ Quirsfeld (1688), Vorbericht.

³⁴² Siehe Kap. B IV. der vorliegenden Darstellung.

Übungen liegt zunächst ein hexachordum durum zugrunde. Es folgen darauf äquivalente Beispiele im hexachordum molle.

Hiermit sind für den Schüler zunächst noch keine Schwierigkeiten verbunden.

Diese treten erst dann auf, wenn man von einem Hexachord in einen anderen wechseln muss. Die *Ars cantandi* nimmt sich dieser Problematik in zwei Kapiteln (*Dritte Abtheilung. Von Verkehrung der Stimmen insgemein, Vierdte Abtheilung. Von Verkehrung der Stimmen deß harten und weichen Gesangs absonderlich*) an.

In der *Dritten Abtheilung* werden zunächst drei Varianten der Solmisation vorgestellt, die nach dem Prinzip von weniger (für den Singunterricht) geeignet bis sehr gut geeignet geordnet sind.³⁴³

Als erste Möglichkeit führt die *Ars cantandi* hierbei die Methode an, gänzlich auf Solmisationssilben zu verzichten und nur auf die Buchstaben (Notennamen) zu setzen, womit sich alle Schwierigkeiten etwaiger Wechsel von einem Hexachord in den anderen erübrigen würden, da somit kein solmisatorisches Denken in Hexachorden mehr erforderlich ist. Aus folgender Aussage wird allerdings deutlich, dass diese Art nicht sonderlich vom Verfasser des Traktats geschätzt wurde:

„Ob aber auf diese Manier ein Discipul etwas rechts lernen/ und den Unterschied zwischen mi und fa, wie auch re mi &c. recht fassen wird können/ laß ich gescheite Musicos darüber judiciren.“³⁴⁴

An dieser Aussage offenbart sich ein Hauptargument der Befürworter der traditionellen Solmisation, das beinhaltet, dass die Schüler dank dieser Methode besonders für die Lage der Halbtöne sensibilisiert werden.

Die zweite Variante der Solmisation scheint eher den Vorstellungen des Verfassers zu entsprechen, was das folgende Zitat belegt:

„Die zweyte Manier ist etwas gescheiter von den Frantzosen ersonnen/ und zwar auch meistens bey denselbigen gebräuchlich/ als welche/ um alle Verkehrung der Stimmen zu vermeiden/ dem ut re mi fa sol la die siebende Stimm/ als nemlich si, gesetzt/ wodurch weiters sie sich um keine Veränderung der Stimmen bekümmern (...)“³⁴⁵

³⁴³ Nach Auffassung des Autors der *Ars cantandi*.

³⁴⁴ *Ars cantandi* (1708), 8.

³⁴⁵ Ebd.

Durch die Hinzunahme der Silbe si erhält jeder der sieben Töne einer Skala eine Solmisationssilbe. Auch hier wird die Denkweise in Hexachorden zu Gunsten des Wegfalls der Mutation aufgegeben.

Doch auch diese Variante war den Traditionalisten im katholischen Süden Deutschlands noch zu progressiv, was die folgende Aussage unterstreicht:

„Die Dritte und Letztere ist und bleibt die älteste/sicherste (...) meistens in Teutschland und gantz Italien übliche Manier (...)“³⁴⁶

Die *Ars cantandi* hält somit an der traditionellen auf den Hexachorden basierenden Solmisation fest.

Hieraus ergibt sich nun die bereits angedeutete Schwierigkeit der Mutation, welche den Wechsel von einem Hexachord in einen anderen impliziert. Dies war dann nötig, wenn die Melodie den Ambitus eines Hexachords überschritt, oder vom B durum ins B molle gewechselt werden musste. Was diese Mutationen betrifft, so wurden im Mittelalter unzählige Regeln aufgestellt. So existierten innerhalb des Guidonischen Systems 52 Mutationsmöglichkeiten. Diese Fülle an Regeln verlangte förmlich nach praktischer Vereinfachung.³⁴⁷

So gelang es Cochlaeus in seiner *Introductorium Musicae* (um 1505) das komplexe die Mutation betreffende Regelwerk auf drei wesentliche Vorschriften herunterzubringen:

1. Aufsteigend sollte immer zu re, absteigend immer zu la gewechselt werden.
2. Beim cantus durus wird aufsteigend bei den Tonbuchstaben a und d auf re gewechselt, absteigend hingegen bei den Tonbuchstaben a und e auf la gewechselt.
3. Beim cantus mollis wird aufsteigend bei den Tonbuchstaben d und g auf re gewechselt, absteigend hingegen bei den Tonbuchstaben d und a auf la.³⁴⁸

Diese um 1500 von Cochlaeus aufgestellten Regeln finden sich auch noch knapp 200 Jahre später in der *Ars cantandi*:

„Ist also die Verkehrung eine Abwechslung einer Stimm in die ander/ daß doch selbige in ihrem Thon verbleibe/ und solche geschickt durch die Stimme re, wann das Gesang über das la hinauf/ hingegen durch die Stimm la wann das

³⁴⁶ *Ars cantandi* (1708), 8.

³⁴⁷ Baumann (2010), 177 f.

³⁴⁸ Der lateinische Originaltext findet sich dem in den *Monatsheften für Musikgeschichte* erschienenen Nachdruck des Traktats, siehe Riemann (1897), 150 f.

unter das ut hinunter fällt (...) In dem harten Gesang geschiehet die Verkehrung der Stimmen in drey Schlüsseln als nemlich im a,e, und d. In dem a und d wird im Aufsteigen re genommen/ in dem a und e das la im absteigen.“³⁴⁹

Auch das *Musicalische Fundament* des Augustiner Chorherren Thomas Eisenhuet, das 10 Jahre vor der *Ars cantandi* erschien, setzt auf diese die Mutation erleichternde Regel. Dies verdeutlicht die folgende Abbildung:

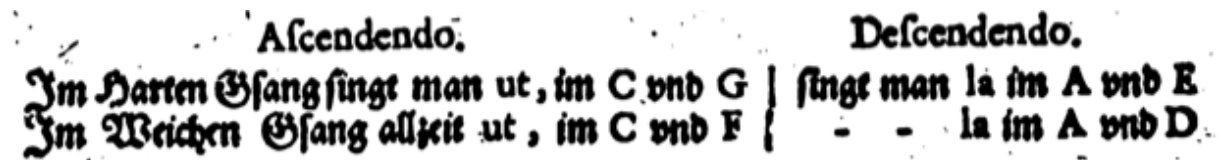


Abb. 19: Mutationsregel aus Thomas Eisenhuets *Musicalischem Fundament*, Eisenhuet (1682), Caput III.

3. Rezeption

3.1. Auflagengeschichte

Was das Jahr der Erstveröffentlichung der *Ars cantandi* anbelangt, so finden sich in der einschlägigen Fachliteratur nach wie vor inkorrekte bzw. unscharfe Angaben.

In der Carissimi-Monographie von Ghisi aus der aktuellen Ausgabe der MGG wird die Erstausgabe einmal mit 1639 und an anderer Stelle mit 1689 datiert.³⁵⁰ Während es sich bei ersterer Angabe wohl um einen Druckfehler handelt, stellt letztere eine in diesem Zusammenhang häufig publizierte Ungenauigkeit dar. So schreibt Schmid in seiner Biographie über Philipp Jakob Baudrexel:

„Man vermutet in ihm [Baudrexel; *Anm. d. Verf.*] den anonymen Übersetzer jener *Ars cantandi* Giacomo Carissimis, die erstmals im Jahr 1689 bei dem Augsburger Verleger J. Koppmeyer erschien (...)“³⁵¹

Mančal liegt in seinem Essay über das *Augsburger Druck-, Verlags- und Handelswesen im Musikalienbereich am ausgehenden 17. und im 18. Jahrhundert* mit seinen Angaben sogar mehrfach falsch, da er neben der inkorrekten Jahresangabe der

³⁴⁹ *Ars cantandi* (1708), 9 f.

³⁵⁰ Vgl. Ghisi (2000), 843 f.

³⁵¹ Schmid (1953), 288.

Erstauflage der *Ars cantandi* Carissimi als Autor des *Wegweisers* (der nachweislich nicht von Carissimi stammt) nennt:

„(...) erschien sie in Verbindung mit Carissimis Wegweiser die Orgel recht zu schlagen, Augsburg: Jakob Koppmayer 1689.“³⁵²

Diese Fehler resultieren aus der Tatsache, dass 1689 erstmals der oben genannte *Kurtze Wegweiser* veröffentlicht wurde. Hierbei ist anzumerken, dass es sich bei dem Jahr 1689 auch tatsächlich um das Jahr der Erstveröffentlichung handelt und sich keine, wie in mehreren Fachbeiträgen (siehe Riedel 1990,³⁵³ Edler und Mauser 2007,³⁵⁴ Nusser 2010³⁵⁵) behauptet wird, erste Drucke aus dem Jahr 1668 nachweisen lassen. Diese falsche Jahreszahl geht auf einen Eintrag in Göhlers Verzeichnis der Frankfurter und Leipziger Messkataloge zurück. Göhler ordnet hierin den *Wegweiser* richtigerweise in eine Liste aller anonymen Traktate aus den Jahren 1686-1689 ein. Dabei unterläuft ihm ein Fehler typographischer Natur, indem er den Zeitpunkt der Aufnahme des *Wegweiser* in den Messkatalog statt mit *Herbst 1688* fälschlicherweise mit *Herbst 1668* bezeichnet.³⁵⁶

Wie bereits Haberl im Jahr 1893 richtig resümierte, erfolgte die Erstveröffentlichung des *Wegweiser* im Jahr 1689 ohne die Beigabe der *Ars cantandi*.³⁵⁷ Haberl schöpfte seine Erkenntnis wohl aus dem *Vorbericht* der 1696 als dritte Auflage deklarierten Edition des *Wegweisers*, der folgende Aussage beinhaltet:

„Das in der zweyten Auflag beygefügte Tractätlein/ de Arte cantandi, wie man die Jugend im Singen instruiren soll/ betreffend/ ist zwar nicht ohne/ daß schon etliche dergleichen hervor gekommen/ so ist doch vor nützlich befunden worden/ dieses von weyland Herrn Giacomo Carissimi Seel. In Italiänischer Sprach verfertigte/ nunmehr aber ins Teutsche übersetzte Wercklein hinbey zu fügen.“³⁵⁸

Auch anhand des Titels lässt sich ablesen, dass die Erstausgabe des *Wegweiser* ohne die *Ars cantandi* auf den Markt kam. So findet sich erst ab der zweiten Auflage der Zusatz: *Sondern auch Weiland Herrn Giacomo Carissimi Sing-Kunst und leichte*

³⁵² Mančal (1997), 892, Anm. 85.

³⁵³ Vgl. Riedel (1990), 58 f.

³⁵⁴ Vgl. EdlerMauser (2007), 1733.

³⁵⁵ Vgl. Nusser (2010), 14.

³⁵⁶ Vgl. Göhler (1902), 64.

³⁵⁷ Vgl. Haberl (1893), 83 f.

³⁵⁸ *Wegweiser*, (1696), Vorbericht.

*Grund-Regeln/ Vermittelst welcher man die Jugend ohne grosse Mühe in der Music perfectioniren kann/ zu finden seyn.*³⁵⁹

Der Lehrbuchtitel wurde von der zweiten bis zur sechsten Auflage nicht mehr wesentlich verändert. Erst eine von Lotter nachgedruckte, im Jahr 1753 erschienene Version der sechsten Auflage, von der ein Exemplar im Nachlass Joseph Haydns gefunden wurde,³⁶⁰ geht in Bezug auf die Formulierung des Buchtitels neue Wege, indem der Name Carissimis nun an erster Stelle genannt wird:

Herrn Giacomo Carissimi leichte Grund-Regeln zur Sing-Kunst, nach welchen alles was zu dem Gregorianischen Choral-Gesang erfordert wird, erlernt werden kann. Samt einer nöthigen Anweisung die Orgel recht zu schlagen/ besonders was den General-Bass betrifft.

Nachfolgend soll ein Überblick über alle bekannten Auflagen der *Ars cantandi* gegeben werden, der den über sechs Jahrzehnte währenden Erfolg des Traktats dokumentiert:

1692: *Vermehrter/ und nun zum zweytenmal in Druck beförderter kurtzer/ jedoch gründlicher Wegweiser/ Vermittelst welches man nicht allein aus dem Grund die Kunst die Orgel recht zu schlagen... zur Vollkommenheit bringen; sondern auch Weiland Herrn Giacomo Carissimi Sing-Kunst und leichte Grundregeln vermittelt welcher man die Jugend ohne grosse Mühe in der Music perfectioniren kann...*, Augsburg, Jacob Koppmayer³⁶¹

1693: *Vermehrter/ und nun zum zweytenmal in Druck beförderter kurtzer/ jedoch gründlicher Wegweiser...*, Augsburg, Jacob Koppmayer³⁶²

1696: *Vermehrter/ und nun zum drittenmal in Druck beförderter kurtzer/ jedoch gründlicher Wegweiser...*, Augsburg, Jacob Koppmayer³⁶³

1700: *Vermehrter/ und nun zum drittenmal in Druck beförderter kurtzer/ jedoch gründlicher Wegweiser...*, Augsburg, Jacob Koppmayer³⁶⁴

³⁵⁹ Titel der zweiten Auflage des *Wegweiser* aus dem Jahr 1692.

³⁶⁰ Mančal (1997), 892.

³⁶¹ Vgl. RISM B VI (2), 204.

³⁶² Vgl. ebd.

³⁶³ Vgl. RISM B VI (2), 204.

³⁶⁴ Vgl. ebd., 947.

1701: *Ars cantandi; das ist: Richtiger und ausführlicher Weg die Jugend aus dem rechten Grund in der Sing-Kunst zu unterrichten. Zum drittenmal in Druck gegeben.* Augsburg, Andreas Maschenbauer.³⁶⁵

1705 und 1711: *Vermehrter Wegweiser, nebst Herrn Giac. Carissimi Singkunst...*, Augsburg, Daniel Walder³⁶⁶

1708: *Vermehrter/ und nun zum vierdtenmal in Druck beförderter kurtzer/ jedoch gründlicher Wegweiser...*, Augsburg, Daniel Walder³⁶⁷

1718: *Vermehrter/ und nun zum fünfftenmal in Druck beförderter kurtzer/ jedoch gründlicher Wegweiser...*, Augsburg, Daniel Walder³⁶⁸

1731: *Vermehrter/ und nun zum sechstenmal in Druck beförderter kurtzer/ jedoch gründlicher Wegweiser...*, Augsburg, Mertz und Mayer³⁶⁹

1753: *Herrn Giacomo Carissimi leichte Grund-Regeln zur Sing-Kunst...*
*Zum sechstenmal herausgegeben, Augsburg, Johann Jacob Lotters Erben*³⁷⁰

Betrachtet man die Zahl der Auflagen bzw. Nachdrucke und den langen Zeitraum, in dem selbige wirkten, so belegt die *Ars cantandi* unangefochten die Spitzenposition der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erschienenen Elementarsingschulen.

³⁶⁵ Dieser Nachdruck der *Ars cantandi* hebt sich insofern von den anderen ab, da er ohne den *Wegweiser* vorliegt. Dies manifestiert sich an den beiden erhaltenen Exemplaren, die in den Bibliotheken von Paris (Bibliothèque nationale; fonds du Conservatoire) und Kopenhagen (Det kongelige Bibliotek) zu finden sind, vgl. RISM B VI (2), 205.

³⁶⁶ Walter Berry Hewlett kommt in seiner Dissertation über den *Wegweiser* zu dem Schluss, dass Göhlers Katalog über die Buchmessen in Frankfurt und Leipzig zwei Versionen des *Wegweisers* aus den Jahren 1705 und 1711 auflistet, die nicht im RISM katalogisiert sind: "The Göhler index of the Frankfurt and Leipzig trade fair catalogs mentions four reprints, two of which are not contained in RISM and presumably are lost." Hewlett (1980), xi f.

³⁶⁷ Vgl. RISM B VI (2), 205.

³⁶⁸ Vgl. ebd.

³⁶⁹ Vgl. ebd.

³⁷⁰ Vgl. RISM B VI (2), 948.

Nachfolgend soll daher erörtert werden, worin die Ursache dieses langanhaltenden Erfolgs liegen könnte.

3.2. Carissimis “Urheberschaft“ als Erfolgsfaktor für das Lehrbuch?

Der Erfolg der *Ars cantandi* lässt sich schwerlich erklären, indem man sich auf inhaltliche Aspekte des Lehrbuchs beruft. Im Gegenteil: Das Traktat an sich liefert wenige Argumente dafür, es anderen zeitgenössischen Singlelehren vorzuziehen, da es im Vergleich zu diesen unzureichend an den Bedürfnissen von Anfängern orientiert ist. Während Eisenhuet, Ahle, Falck, Beyer oder Fuhrmann danach bestrebt sind, mit dem Leser in Dialog zu treten, indem sie ihre Traktate vollständig in leicht verständliche Fragen und Antworten gliedern, geht es in der *Ars cantandi* ausschließlich darum, basale musiktheoretische Inhalte in möglichst komprimierter Form wiederzugeben. Augenscheinlich hat der methodisch-didaktische Aspekt eine untergeordnete Rolle bei der Konzeption der *Ars cantandi* gespielt, was sich auch im Layout widerspiegelt.

So begünstigt die Gliederung in kurze und verständliche Fragen und Antworten ein klares, gut strukturiertes und übersichtliches Layout, wohingegen die Vermittlung von Lerninhalten in der *Ars cantandi* durch ein dicht gedrängtes Schriftbild und fehlende Absätze gestört wird. Dies wird anhand der folgenden beiden Abbildungen deutlich. Die erste Tafel demonstriert die Schwächen des Layouts und der damit verbundenen didaktischen Aufbereitung der Lerninhalte in der *Ars cantandi*. Die zweite Tafel zeigt im Gegensatz dazu das klare und übersichtliche Schriftbild im Traktat des lange Jahre in Augsburg wirkenden Augustiner-Chorherren Thomas Eisenhuet. Nicht nur die durch Fragen und Antworten erzeugte Dialogsituation, auch dass wichtige Inhalte mit Hilfe von Merkkästchen besonders hervorgehoben werden, erleichtert musikalischen Anfängern das Lernen und lässt das Werk somit auch für das Selbststudium geeignet erscheinen.

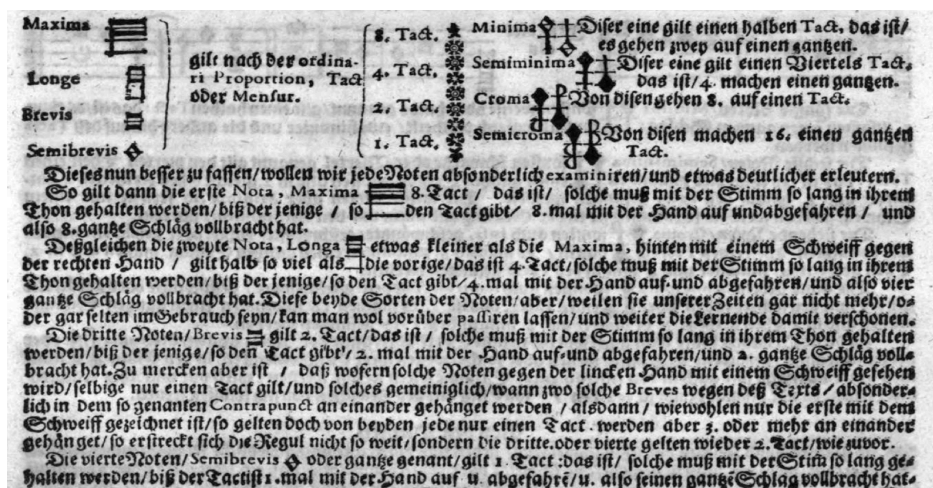


Abb. 20: Layout/Schriftbild der *Ars cantandi*, hier: Ausgabe von 1708, 12.

CAPUT III.

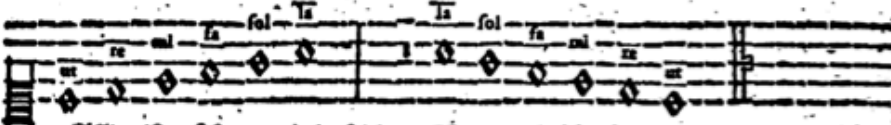
De Cantu.

Das Gesang ist dreyerley / als nemlich:

Naturalis,	-	das Natürliche oder Mittlere.
Durus,	-	das Harte.
Mollis,	-	das Weiche.

Die Erste Frag.
Wie ist das Natürliche Gesang zuerkennen?
Antwort.
Wann das A mit überstigen / vnd das mi oder b nit berührt wird. Ent-
gegen / wann man über das ut oder C nit herabstiegt / wie in nachfolgenden
Exempel zu sehen.

Exemplum.
Cantus Naturalis.



Alda ist zu sehen / wie daß die 6. Voces nit überschritten werden / daher
dann keiner Veränderung vonnöthen / vnd das ist / das Natürliche Gesang.

Die Andere Frag.
Wie kan man das Harte vnd Weiche Gesang erkennen?
Antwort.
Das Harte Gesang wird am c das Weiche am b erkannt / vnd muß
also eine mutation gebraucht werden / dann man kan in disen stey hinauff / vnd
herabstiegen / wie in nachfolgenden Exmpel zuerkennen.

Abb. 21: Darbietung der Lerninhalte in Eisenhuets *Musicalischem Fundament* (1682), Caput III.

Es ist somit schwer vorstellbar, dass der über sechs Jahrzehnte währende Erfolg der *Ars cantandi* in den inhaltlichen Eigenschaften des Lehrbuchs begründet ist. Daher gelangt man automatisch an die bereits zu Beginn dieses Kapitels aufgeworfene Frage nach dem Verfasser der Gesangslehre. Es ist unbestritten, dass der Name Carissimi im 17. Jahrhundert über eine enorme internationale Strahlkraft verfügte. In einschlägiger Fachliteratur wird er gar als berühmtester Name seiner Zeit bezeichnet.³⁷¹ Es ist davon auszugehen, dass man sich seitens der Herausgeber des *Wegweiser* dieses Umstandes bewusst war und man den klangvollen Namen des italienischen Meisters aus rein marketingtechnischen Gründen auf das Titelblatt setzte. So lange hier nicht das Gegenteil bewiesen werden kann, indem man beispielsweise eine italienische Originalfassung der ausfindig macht - was sich angesichts der Verluste, die beim Verkauf der Bibliothek des Collegium Germanicum entstanden sind, schwierig bis unmöglich gestalten dürfte - ist auch diese Theorie legitim.

Einen weiteren Baustein für den Erfolg der *Ars cantandi* verkörpert die Tatsache, dass die Singlelehre in Verbindung mit dem *Wegweiser* publiziert wurde und so Nutznießerin des Erfolges einer der wichtigsten Orgellehrwerke des Barock war. Vice versa gereichte es sicher auch dem *Wegweiser* nicht zum Nachteil, in Verbindung mit der Singlelehre des großen Carissimi [?] veröffentlicht zu werden.

³⁷¹ Carissimi verkörpert einen der Höhepunkte in der Geschichte des Oratoriums. Sein Werk ist als die mächtige schöpferische Selbstentäußerung eines künstlerischen Individuums zu betrachten, wie es die bisherige Geschichte des Oratoriums noch nicht erlebt hatte. Adler (2013), 495.

III. Joseph Joachim Benedikt Münster (1694- nach 1765): *Musices Instructio in Brevisissimo Regulari Compendio Radicaliter data, Das ist: Kürztzist doch wohl gründlicher Weg/ und wahrer Unterricht die Edle Sing-Kunst Denen Regeln gemäß recht aus dem Fundament zu erlernen, Augsburg 1741.*

1. Genese

1.1. Herkunft, Studienjahre in Salzburg

Bevor Münsters *Musices instructio* eingehend analysiert und in den musikhistorischen Kontext sowie das Œuvre Münsters eingeordnet werden soll, gilt es zunächst dessen Biographie zu betrachten. Dies geschieht mit der Begründung, nicht auf die Aspekte von Lebens- und Schaffensbiographie im Sinne eines komplexen Bedingungsgefüges verzichten zu wollen,³⁷² sondern vielmehr eine Verbindung zwischen Leben und Werk des Verfassers herzustellen.

Münsters Leben, über das bis heute nur sehr wenig bekannt ist, soll nachfolgend auf Basis älterer (Gerber,³⁷³ Lipowsky³⁷⁴ und Eitner³⁷⁵) und neuerer Monographien (MGG,³⁷⁶ *The New Grove*³⁷⁷) nachvollzogen werden. Besonders der Eintrag zu Münster im letztgenannten Lexikon soll hierbei einer kritischen Reflexion unterzogen werden.

Joseph Joachim Münster kommt im Jahr 1694 zur Welt.³⁷⁸ Sein Tauftag ist laut den Taufmatrikeln des katholischen Pfarramts Gangkofen der 30. Januar. Da im 18. Jahrhundert besonders auf Seiten der Katholiken die Praxis einer schnellen Taufe üblich war,³⁷⁹ ist davon auszugehen, dass die Taufe in kurzem zeitlichen Abstand zum Geburtstag stattfand. Denkbar ist dabei auch, dass Tauf- und Geburtstag identisch sind.

³⁷² Vgl. Borchard (2004), 31.

³⁷³ Vgl. Gerber (1814), 984 f.

³⁷⁴ Vgl. Lipowsky (1811), 222 ff.

³⁷⁵ Vgl. Eitner (1902), 114.

³⁷⁶ Vgl. Layer (2004), 913.

³⁷⁷ Vgl. Roche (2001), 401 f.

³⁷⁸ Layer (2004), 913.

³⁷⁹ Vgl. Saunders (2000), 51.

Münsters Vater Johann Georg ist Schuster und Handelsmann.³⁸⁰ Über Münsters Kindheit und seine ersten musikalischen Gehversuche ist nichts bekannt.³⁸¹

Am neunten Dezember immatrikuliert sich Münster an der Universität Salzburg, was durch einen Eintrag in den Matrikeln der Bildungseinrichtung belegt ist. Der Matrikeleintrag lautet wie folgt: „Jos. Joachimus Minster Ganckoviensis Boius. Syntax. fl. ____*45.“³⁸² Ein abgeschlossenes Zeugnis einer anderen Bildungseinrichtung, das für eine erfolgreiche Aufnahme an die Salzburger Universität zwingend erforderlich war,³⁸³ liegt im Fall Münsters leider nicht mehr vor.³⁸⁴

Der Eintrag weist Münster als Student der Grammatik und Rhetorik (Syntaxista) aus. Er war damit kein „Student der Rechte“,³⁸⁵ wie von Vater behauptet wird.³⁸⁶

Der Terminus *Boius* steht für Münsters Herkunftsregion Niederbayern und ist damit nicht als Standesbezeichnung im Sinne von „Bauer“ oder dergleichen zu interpretieren.³⁸⁷ Ferner geht aus dem Matrikeleintrag hervor, dass Münster eine Immatrikulationsgebühr von 45 Kreuzern zu entrichten hatte. Dies entspricht der Normalsumme, welche die Söhne von Kleinbürgern, Bauern und Handwerkern aufbringen mussten.³⁸⁸ Wäre Münster hingegen ein Zögling des fürsterzbischöflichen Kapellhauses und damit Sänger am Dom gewesen, wäre er von der Gebühr befreit gewesen.³⁸⁹ Es scheint daher fraglich, ob Münster als Kapellknabe die Bekanntschaft mit Johann Baptist Samber (1654-1717) gemacht hat, in dem in einschlägiger Fachliteratur Münsters Lehrer vermutet wird.³⁹⁰ Dieser wirkte als Stadtpfarr- und Domorganist in

³⁸⁰ Layer (2004), 913.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Redlich (1933), 301.

³⁸³ Ebd., XII.

³⁸⁴ Im Archiv der Universität Salzburg ist bedauerlicherweise kein Zeugnis von Münster enthalten. In diesem Zusammenhang ist dem Leiter des Universitätsarchivs, Herrn Dr. Christoph Brandhuber für seine Recherchebemühungen zu danken.

³⁸⁵ Vater (2000), 136.

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Vgl. Hager (2003), 62.

³⁸⁸ Die Gebühren waren nach dem Stand und Vermögen der Studenten gestaffelt. Arme waren dabei von der Zahlung befreit. Hierauf weist der Vermerk "Nihil habet" hin. Selbst Adelige, die oftmals die höchsten Gebühren zu entrichten hatten, wurden oftmals von der Zahlung befreit. Auch die Pagen des Erzbischofs, sowie die Mitglieder des Collegium Mariano-Lodronum und des Collegium Rupertinum bezahlten keine Immatrikulationsgebühr. Redlich (1933), XIII.

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Vgl. Layer (2004), 913. Letztendlich lässt es sich aus heutiger Sicht nicht mehr aufklären ob – und wenn ja – unter welchen Umständen Münster mit Samber in Kontakt gekommen ist.

Salzburg und entfaltete daneben eine umfangreiche pädagogische Tätigkeit am erzbischöflichen Kapellhaus, wo er laut eigenen Angaben selbst als Knabe zehn Jahre lang unterrichtet wurde:

„(...) zuforderist/ indeme ich von dem Hochgräfl. Hauß von Thun/ allzeit mit gnädigen Augen angesehen/ auß sonderbahren Gnaden Ihrer Hochfürstl. Eminenz Guidobaldi höchstseeliger Gedächtnuß [sic!] in dero Hochfürstl. Capell-Hauß (allwo ich Dero hohen Gnaden in die 10. Jahr genossen/ und neben meinen Studien das erste Fundament zu meiner wenigen Music gelegt)

hinnach aber von Ihro hochfürstl. Gnade zu Dero Hof-Music, auch Dom-und Stifft-Organisten, &c. gnädigst an- und auffgenommen worden,“³⁹¹

Samber gehört zu den wichtigsten barocken Musiktheoretikern. Seine Traktate *Manducatio ad Organum* (1704), *Continuatio ad manducationem organicam* (1707) und *Elucidatio musicae choralis* (1710) fassen zusammen mehr als 500 Seiten und sind an den Bedürfnissen von Kirchen- und Stiftsmusikern orientiert, denen sie ein breites Spektrum an musiktheoretischen und – praktischen Inhalten bieten.³⁹²

Über einen Studienabschluss Münsters gibt es keine Nachweise.³⁹³ Dies eint ihn mit seinem möglichen Salzburger Lehrer Samber, dessen Studienabschluss ebenfalls nicht belegt ist.³⁹⁴

Im *MGG*-Eintrag ist zu Münsters Studium Folgendes zu lesen:

„[Münster, *Anm. d. Verf.*] scheint aber nach dem Tode des Vaters († 1. Nov. 1712 in Frontenhausen) und der Wiederverheiratung der Mutter (28. Febr. 1713 mit dem Bäckersohn Johann Georg Hinderholzner von Hochberg) sein Studium nicht abgeschlossen zu haben.“³⁹⁵

Während Layer in der *MGG* bereits einen möglichen Zusammenhang zwischen den für Münster einschneidenden Schicksalsschlägen (Verlust des Vaters, erneute Heirat der Mutter) und eine Beendigung seiner Studien in Salzburg ohne Abschluss andeutet, lässt die Verfasserin der Münster-Monographie im *New Grove* keinen Zweifel an einer Kausalität dieser Ereignisse:

³⁹¹ Samber (1704), 3.

³⁹² Grassl (2005), 886.

³⁹³ Layer (2004), 913.

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Layer (2004), 913.

„He matriculated at Salzburg University 1710, but in 1712 his father's death and his mother's immediate remarriage ended his studies.“³⁹⁶

Da diese Aussage auf Roches persönlicher Interpretation der in Bezug auf Münsters Biographie äußerst spärlichen Quellen basiert, wäre hier die Verwendung des Konjunktiv angebracht.

1.2. Musikalisches Wirken in und um Bad Reichenhall

Im Alter von 21 Jahren heiratet Münster in Bad Reichenhall die am 10. April 1677 geborene und damit 17 Jahre ältere Lehrerstochter Maria Salome Klosner, wovon der entsprechende Eintrag im Traubuch von St. Nikolaus zeugt.³⁹⁷ Es ist naheliegend, dass Münster mit der Heirat die Pfründe und damit das darin inkorporierte Lehreramt seines zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen Schwiegervaters übernommen haben könnte.³⁹⁸ Auch hier ist die Quellenlage allerdings wenig ergiebig, da eine aufgearbeitete Schulgeschichte Bad Reichenhalls erst mit dem Jahr 1780 beginnt.³⁹⁹ Zum Zeitpunkt der Eheschließung wirkt Münster bereits als Organist am nahegelegenen Augustiner-Chorherrenstift⁴⁰⁰ St. Zeno.

³⁹⁶ Roche (2001), 401.

³⁹⁷ Vater (2000), 136.

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Ebd.

⁴⁰⁰ Layer bezeichnet St. Zeno als Kollegiatstift (Layer 2004, 913). So werden allerdings nur nicht regulierte Stifte von Säkularkanonikern genannt. Da es sich bei den Augustiner-Chorherren um Regularkanoniker handelt, ist diese von Layer Begriffsgebung nicht korrekt. Siehe hierzu Borgolte (2004), 47 ff., der dem Unterschied zwischen Regularkanonikern und Säkularkanonikern ein eigenes Kapitel seiner Publikation *Die Mittelalterliche Kirche* widmet.

Im Chorherrenstift, das sich nach seiner Gründung im Jahr 1136 rasch als Zentrum für einen großen Seelsorgesprengel etablierte,⁴⁰¹ fand ein reges Geistes- und Kulturleben statt. Innerhalb der Klostermauern war es hierbei besonders den in der Gemeinschaft lebenden Chorherren möglich, schöpferisch tätig zu werden. Einen Großteil der dabei in St. Zeno verfassten Kodizes nehmen musikalische Werke ein. Dieser Umstand dokumentiert den hohen Stellenwert der Musikpflege im Stift. Ein Schwerpunkt lag hierbei auf mehrchörigen Werken, da die 90 Meter lange Stiftskirche für deren Aufführungen prädestiniert war. Neben einer Motette für 50 Stimmen (!) des Münchener Hoforganisten Stephan Rosettus aus dem Jahr 1583 sind 120 mehrchörige Kompositionen erhalten, die aus St. Zeno überliefert sind.⁴⁰² Dieser Hang zu mehrchörigen Kompositionen manifestiert sich auch noch im 17. Jahrhundert an der für zwei vierstimmig gemischte Vokalgruppen geschriebenen Komposition *Lauda Sion Salvatorem* des Chorherren Valerius Ruedl (1638-1717). Noch zu Lebzeiten Ruedls, der das Amt des Organisten bekleidete, wurde Münster als zweiter Organist eingestellt.⁴⁰³ Münster wirkt dabei wohl zunächst als Substitut Ruedls, der zu diesem Zeitpunkt Senior des Stifts, also Konventältester und somit aus Altersgründen nicht mehr in vollem Umfang belastbar war.⁴⁰⁴ Der exakte Zeitpunkt seiner Einstellung

⁴⁰¹ Nach seiner Gründung durch Erzbischof Konrad I. von Salzburg betreute das Stift seit dem 12. Jahrhundert die Pfarreien Bad Reichenhall St. Zeno und St. Nikolaus, Inzell und Kirchdorf im Leukental mit den Filialen Waidring, Kössen, Schwendt und Reit im Winkel. Im 14. Jahrhundert wurde der Seelsorgesprengel noch durch die Gemeinden Petting, Unken und St. Martin mit Lofer erweitert. Dank der Reformen des Propstes Bernhard Fischer (1628-1658) entwickelte sich St. Zeno zu einem Musterkloster im Salzburger Bereich. Der Konvent bestand durchschnittlich aus 20-30 Mitgliedern. Zum Zeitpunkt seiner Auflösung im Jahr 1803 zählte St. Zeno 31 Konventualen. Nachdem das Kloster im Jahr 1512 durch einen Brand völlig zerstört wurde, stellte der Baumeister Peter Intziger die Kirche im romanischen Stil wieder her. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts erfuhr das Gotteshaus eine Barockisierung. Im 18. Jahrhundert wurde es im Rokoko-Stil erneut verändert. Nach der Säkularisation wurde die Stiftskirche als Pfarrkirche umfunktioniert. Im Jahr 1852 erwarben die Englischen Fräulein die Stiftsgebäude, um darin eine Höhere Töchterschule zu etablieren. Diese besteht noch heute als Mädchenschule mit dazugehörigem Internat. Acht et al. (1999), 129.

⁴⁰² Winter (1972), 161.

⁴⁰³ Hierbei ist anzumerken, dass - auch wenn die Musikausübenden in den Augustiner-Chorherrenstiften primär in den Händen der Konventualen lag - in einigen Fällen (wie am Beispiel Münsters sichtbar wird) weltliche Musiker als Stifts- Organisten und Chorleiter beschäftigt wurden. Die Praxis, weltliche Musiker an Stelle von Konventualen mit der Musikpflege zu betrauen, ist nur von den Augustinerchorherren bekannt. Münster (1996), 12.

⁴⁰⁴ Vater (2000), 135.

lässt sich nicht genau datieren. Es wird vermutet, dass Münster bereits während seiner Salzburger Studienzeit in den Jahren 1711-1715 verpflichtet wurde. Als erwiesen gilt, dass Münster die Organistenstelle an St. Zeno in vollem Umfang spätestens ab 1715 übernommen hat.⁴⁰⁵

Nicht nur in seiner Funktion als Organist hat er von da an gottesdienstliche Verpflichtungen. Auch in sein Amt als Schulmeister, das er spätestens nach seiner Hochzeit mit der Lehrerstochter Maria Salome Klosner ausübt, sind kirchenmusikalische Aufgaben inkludiert. So hat er die Jugend im Singen zu unterweisen und an hohen Feiertagen „sich mit Singen unter dem Gottesdienst zu St. Zeno brauchen zu lassen.“⁴⁰⁶ Münster verfügt somit über einen in beinahe zwei Jahrzehnten gebildeten reichhaltigen Fundus an unterrichtspraktischen Erfahrungen, ehe er im Jahr 1732 seinen Singunterricht *Musices instructio* erstmalig veröffentlicht.

Details zu Münsters Tätigkeiten in Bad Reichenhall lassen sich aus heutiger Sicht ebenso wenig wie der Zeitpunkt und Ort seines Sterbens nachweisen. Über seinen Tod berichten weder die Pfarrakten von St. Zeno, noch von St. Nikolaus (wo Münsters Eheschließung stattfand).⁴⁰⁷ Einschlägige Artikel vermuten deshalb, dass er außerhalb von Bad Reichenhall verstarb.⁴⁰⁸ Die letzte Erstausgabe eines Werkes von Münster datiert aus dem Jahr 1751. Das Titelblatt der *Lytanieae de venerabili, et augustissimo altaris sacramento* weist ihn als Notar und Chorregent von Bad Reichenhall aus.⁴⁰⁹ Diesen Umstand deutete man bisher als letztes Lebenszeichen Münsters. Karl-Heinz Vater geht gar davon aus, dass Münster das Stift nach 1751 aufgrund möglicher Streitigkeiten mit den dortigen Chorherren verlassen hat.

Gleich wenn die vorliegende Forschungsarbeit mit keinen neueren Erkenntnissen bezüglich Münsters Lebensende aufwartet, so kann zumindest der bisher nicht bekannte Nachweis erbracht werden, dass Münster wahrscheinlich im Jahr 1765 noch in Bad Reichenhall lebte und dort auch musikalisch wirkte. Hiervon zeugt eine Passage aus den *Odrinari-Münchner-Zeitungen*, die von Münsters Goldener Hochzeit berichtet:⁴¹⁰

⁴⁰⁵ Vater (2000), 135.

⁴⁰⁶ Pfarrarchiv St. Zeno, Alc3, 11 zit. n. Vogel (1971), 57.

⁴⁰⁷ Layer (2004), 913.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Vgl. Rheinfurth (1977), 135.

⁴¹⁰ Vergleicht man die Angaben im Zeitungsartikel zum Alter Münsters und seiner Frau mit den Angaben in den entsprechenden Traumatrikeln [siehe Vater (2000), 136.], so stimmen diese überein.

„Uebrigens kommt noch als eine seltene Begebenheit anzumerken, daß den 11ten dieses, der wegen seinen sehr vielen im Druck erschienenen musikalischen Werken berufene hiesige Corrigent [sic!], Herr Joseph Joachim Benedict v. Münster, nach einem hinterlegt 50. jährigen Ehestand sein zweyte [sic!] Vermählungs-Gedächtniß mittels feyerlicher Benediction in mentionirten Pfarr-Gotteshaus begangen habe, beyde Braut-Personen Alter betraget sich auf 159 Jahr.“⁴¹¹

Das vorangehende Zitat stellt dabei den Nachsatz eines Zeitungsartikels dar, der die Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit von Kaiser Joseph II. (1741-1790)⁴¹² mit dessen zweiter Ehefrau, Maria Josepha von Bayern (1739-1767) in Bad Reichenhall beschreibt. Der Zeitungsartikel hebt dabei besonders auf die musikalische Prachtentfaltung ab. Es ist gut möglich, dass Münster hierzu einen wesentlichen Beitrag leistete, zumal er zu diesem Zeitpunkt ja nach wie vor als Chorregent tätig war. Der nachfolgende Auszug soll einen Einblick in die musikalischen Darbietungen anlässlich der kaiserlichen Hochzeitsfeierlichkeiten an Münsters musikalischer Wirkungsstätte Bad Reichenhall vermitteln:

„Nach dem rühmlichen Beyspiel und, und Vorgang der Churfürstl. Haupt- und Regierungsstädten, wollte die hiesige Churfürstl. Gränitz-Stadt nicht die letzte seyn, um bey Gelegenheit der zwischen beyden Röm. Königl. Majestäten vollzogen-allerhöchsten Ehebündniß ihre hegend-reinsten Devotion mit denen lebhaftesten Merkmalen zu erproben, und hieran den erfreulichsten Antheil zu nehmen. Es wurde solchemnach zu dieser Festivität der 12te Febr. bestimmt, und allschon am Vorabend (...) mit einer auf offenem Platze producirten Instrumental-Musik angefangen: am gemeldeten Tage hingegen um 4. Uhr früh mit Lösung des groben Geschützes das Zeichen gegeben, sofort dieser allgemeine Freudenstag um 6. Uhr auf dem St. Egidi-Thurn [sic!] unter Trompeten- und Pauckenschall der Ober- und Unterstadt angekündet (...) sohin sich (...) in das Pfarr-Gottshaus St. Nicolai verfüget, allwo nicht nur von dem hiez zu erbettenen Herrn Probst von St. Zeno das (...) Hochamt, sondern auch das Ambrosianische Lobgesang (...) unter einer zierlichsten Vocal- und Instrumental-Music (...) gehalten: folglich nach Vollendung dessen der Rück-

⁴¹¹ *Ordinari-Münchener-Zeitungen* Num. XXIX. Anno 1765. Dienstag den 19. Februarii, 114.

⁴¹² Zur Biographie Joseph II. siehe Wagner (1974), 617 ff.

zug in der vorigen Ordnung genommen worden, wobey sich (...) zwey Chor Trompeten und Paucken abwechselnsweis hören liessen.“⁴¹³

Ob dabei auch Werke Münsters erklangen, ist nicht bekannt.

1.3. Münster als Vertreter des *stilus ruralis*

Bevor näher auf die Konzeption von Münsters Traktat *Musices instructio* eingegangen werden soll, gilt es sich zunächst dessen Absichten als Komponist anzunähern. Die daraus gewonnen Erkenntnisse sollen dazu dienen, Münsters Intentionen als Musiktheoretiker im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit besser nachvollziehen zu können.

Joseph Joachim Münster orientierte sich mit zahlreichen seiner Werke an den Bedürfnissen der ausführenden Musiker an den Bedürfnissen der ausführenden Musiker. Er zählt dabei zu den Musikschaaffenden des 18. Jahrhunderts, die einen Kompositionsstil pflegten, den man retrospektiv als *stilus ruralis* bezeichnet.

Als Urheber dieses Stils wird Valentin Rathgeber (1682-1750), einer der fruchtbarsten Kirchenmusiker des 18. Jahrhunderts betrachtet. Der Augsburger Musikverlag Lotter veröffentlichte im Jahr 1733 eine Sammlung von Messkompositionen des Benediktiners, die erstmals den Beisatz *rurales* aufweisen. Diesen Messen liegt ein minimales Stimmengerüst zugrunde, das durch vokale und instrumentale Ad-libitum-Stimmen angereichert werden kann. Diese auf aufführungspraktische Flexibilität bedachte Machart der Kompositionen wird bereits anhand des lateinischen Titelzusatzes (*1. vel 2. Vocibus necesariis cum aliis Vocibus ad Libitum/ & Violinis partim obligatis, partim ad Libitum, Litui vel/ Tubae, ubi apponuntur, semper ad beneplacitum sun-/to, cum Organo & Violoncello*) ersichtlich. Im *stilus ruralis* komponierten auch der Benediktiner Marianus Königspurger (1708 (?)-1769) aus der Abtei Prüfening bei Regensburg, des Münnserstadter Lateinschulrektors und Chorleiters Georg Joachim Joseph Hahn (1712-1772) und der Landsberger Organist Johann Anton Kobrich (1714-1791), die allesamt zum Erfolg des Lotter Verlags beitragen. Vor dem Hintergrund, den Fokus auf den Vertrieb an die Bedürfnisse von Landchören angepasster kirchenmusikalischer Werke zu legen, passen auch die Werke Joseph Joachim Benedikt Münsters in das Verlagsangebot Lotters und auch seines Schwiegersohns

⁴¹³ *Ordinari-Münchner-Zeitungen* Num. XXIX. Anno 1765. Dienstag den 19. Februarii, 113 f.

Klaffschenckel. Wie Königsperger, Hahn und Kobrich, griff Münster Rathgebers Idee, den Bedürfnissen von auf dem Land oftmals unterbesetzten musikalischen Kräften mit variabel gestalteten Kompositionen gerecht zu werden, auf.

Die ersten Werke, die Münster im *stilus ruralis* vertont, sind im 1735 erschienenen Sammeldruck *VIII. Lytaniae....cum IX Antiphones....Opus II* enthalten. Bereits das Titelblatt weist auf die flexiblen Besetzungsmöglichkeiten (*...vel duobus Cornibus Venatoriis/ ex diversis Clavibus partim obligatis, partim pro libitu/ adhibendis*) hin. Auch im Vorbericht seines 1740 erschienenen *Opus III* lässt Münster keinen Zweifel daran, dass seine hierin enthaltenen *anmuthig teutschen Arien* auf eine leichte Spiel- und Singbarkeit hin konzipiert sind, was er neben flexiblen Besetzungsmöglichkeiten auch mit der Beschaffenheit der Komposition per se erreichen möchte:

„Den Text belangend, habe solchen nicht auf hohe Roman-Art, sondern, der andächtigen Seel hoffentlich zu grösserem Nutzen, gantz glatt (...) auch (...) nicht mehrer, als 4. Gesätz gemacht, weil man mit wenigen auch vil sagen, alle Länge aber verdrießlich fallen kan. Das Ritornello würdet belieben allzeit nach 2. Gesätz, oder nur von Anfang, und als dann zum Beschluß zu machen, wo aber gar kein Rittornello [sic!], bey solchen seynd an statt dessen die Instrumenta von Anfang der Arien der Ursachen schon länger gemacht. Die blassende Instrumenta, als Trompeten, oder Wald-Horn seynd theils concert, theils ad libitum (...) Bey der 9.12. und 48sten Aria ist auch eine Viola de Amore (...) zu stimmen, oder in Mangel selbiger mit der gleich nachgesetzten Hautbois (...) zu produciren.“⁴¹⁴

Auch im Vorbericht zu seinem rein instrumentalen *Opus V* macht Münster deutlich, dass ihm die leichte Ausführbarkeit seiner Musik ein großes Anliegen ist. Triebfeder seines Handelns ist dabei, Gott auch auf dem Land mit wohlklingender Musik zu verherrlichen. Diesem Postulat (*soli deo gloria*) ordnet er seinen kompositorischen Schöpfergeist unter. Er rechtfertigt dies wie folgt:

„(...) als bekandt, daß auf den Music-Chören sehr kunstreiche, aber auch am meisten lange Concertationes mit Violinen alleinig von denen berühmten Meistern, so von denen Virtuosen zu produciren, gar wenig aber mit Trompeten und Paucken zu finden seynd, als habe dergleichen erstbenannte kurtz- und leichte, jedoch solemne, und gleichsam an allen Orten (weil man fast allent-

⁴¹⁴ Münster (1740), Vorbericht.

halben, ja so gar jetzt auf dem Land mit blasenden Instrumenten versehen,) zu produciren seyende 12. Concertationes (...) ans Tag-Licht kommen lassen (...) Jeder Hochzuehren seyender Virtuos wird mich in diesem nicht verargen, daß ich Erstlich zu allerschuldigster Beförderung der Ehre Gottes, etwas leichtes, kurtzes (...) doch zugleich Pomposes vor alle mit aller Ergebenheit praesentire.“⁴¹⁵

An den obigen Ausführungen Münsters wird deutlich, dass er wie Rathgeber und Königsperger zu den Komponisten des 18. Jahrhunderts zu zählen ist, die den spirituellen Anspruch ihrer schöpferischen Leistung unter dem Gesichtspunkt einer vom Nutzungsinteresse versachlichten Bewertung nivellierten.⁴¹⁶

Es würde daher dem Komponisten Münster nicht gerecht, ihm aufgrund der an besagten Nutzungsinteressen orientierten Konzeption seiner Werke, mangelndes Talent vorzuwerfen, wie es im ohnehin kritisch zu sehenden einschlägigen Lexikonartikel im *New Grove* der Fall ist. So ist dort zu lesen:

„(...) the general effect of the music is dull. He had little talent either for musical organization (...) or for writing good tunes.“⁴¹⁷

Es ist unbestritten, dass Münsters Œuvre weder qualitativ noch quantitativ an das seiner berühmten barocken Zeitgenossen Bach und Händel heranreicht. Seine Musik jedoch als gehalt- und geistlos abzuwerten, wird der Tatsache nicht gerecht, dass der altbayerische Komponist seine Werke unter der Prämisse des Vorrangs von Nutzer- vor Künstlerinteressen abfasste. Münster ist somit wie Rathgeber als ein Komponist zu betrachten, der in konsequenten Schritten hin zur Vereinfachung und Volkstümlichkeit – besonders in der liturgischen Musik – dem klassischen Stil den Weg mitbereitet hat.⁴¹⁸ Seine Werke zeichnen sich durch schlichte, liedhafte Melodik, einfache harmonische Verläufe und eine durchsichtige Setzweise aus.

Münsters Kompositionen sind dabei immer auch in Verbindung mit seiner Tätigkeit als Organist und Chorregent des Stifts St. Zeno zu betrachten. Bei den Augustiner-Chorherren erstarkte dabei im 17. aber besonders im 18. Jahrhundert instrumentale begleitete Kirchenmusik. So wurden Teile der Liturgie wie vor allem die Messordinarien, Litaneien, Vespere, Hymnen, Offertorien und Marianischen Antiphonen bevor-

⁴¹⁵ Münster (1744), Vorbericht.

⁴¹⁶ Vgl. Heussner (1968), 319.

⁴¹⁷ Roche (2001), 402.

⁴¹⁸ Krautwurst (1991), 141.

zugt mit Orchesterbegleitung gesungen.⁴¹⁹ Zudem förderten die Augustiner-Chorherren den Gesang deutscher Kirchenlieder während der Messfeier. Die Chorherren setzten es sich bereits sehr früh zum Ziel, Laien am Gottesdienst teilhaben zu lassen. So findet sich das älteste deutsche Kirchenlied *Christ ist erstanden* zuerst in Quellen der Augustiner-Chorherren. Hierbei stellt das Salzburger Ordinarium, das die Liturgie des Salzburger Doms aus einer Zeit (seit 1120) enthält, in der die Augustiner-Chorherren das Domkapitel stellten, die älteste Quelle überhaupt dar.⁴²⁰

Die zweitälteste Quelle konnte im 1140 gegründeten Augustinerchorherrenstift Seckau nachgewiesen werden. Bereits um 1160 wurde hier das Lied *Christ ist erstanden* während der Osterfeier gesungen.⁴²¹

Münster wusste somit um diese dem Zeitgeschmack geschuldeten Bedürfnisse der Augustiner-Chorherren und trug diesen mit entsprechenden Kompositionen Rechnung.

Hierbei passt Münsters Opus III *Epithalamium Mysticum* besonders gut in das Anforderungsprofil der Chorherren, da es sich um 60 deutsche Arien handelt, die instrumental begleitet werden.

Die folgende Abbildung zeigt den Eröffnungsgesang des Zyklus.

Vox cantans

Organo

Ge-grüßt seyst du Ma ri - a Ge-grüßt seyst du Ma ri - a

3

Ge - grüßt seyst du Ma - ri - a voll der Ge -

5

na - - den/ voll der Ge-na den/ der Herr ist mit dir.

1 6 6 43

Abb. 22: *Invitatorium* aus Münsters Opus III (*Epithalamium Mysticum*, 1740).

⁴¹⁹ Dittrich (1999), 84.

⁴²⁰ Ebd., 82.

⁴²¹ Janota (2004), 168.

Am vorangehenden Notenbeispiel wird deutlich, dass die Beschaffenheit des Textes die Musik gliedert. So erfolgt die Vertonung der zweimaligen Wiederholung der Anfangsworte des Ave Maria (*Gegrüßt seyst du Maria*) als Sequenz auf den Dreiklangstönen des D-Dur Akkord. Die textlich neue Stelle „voll der Genaden“ vertont Münster mit einem auskomponierten Triller zwischen d und e. Die letzten beiden Takte werden mit einer Kadenz gestaltet, in welcher der Sixte Ajoutéeakkord als satztechnische Subdominante fungiert. Bis auf den letzten Takt wird der gesamte Eröffnungsgesang mit D-Dur begleitet. Münster gelingt es so, die meditativ-schwebende Aura des Rosenkranz-Gebets in seine Vertonung zu transferieren.

Münster schuf jedoch nicht nur Kirchenliedkompositionen, die als Gebrauchsmusiken für die Feier von Messen oder das Abhalten des Stundengebets dienten.

So hinterlässt er mit seinem *Opus V Solsequium Obsequii* ein rein instrumentales Werk, das zwölf konzertante Festmusiken enthält. Derartige Stücke gelangten im 18. Jahrhundert bei den Augustiner-Chorherren innerhalb wie außerhalb zur Aufführung, etwa bei feierlichen Ein- und Auszügen, der Aussetzung des Allerheiligsten, bei Prozessionen, zur Begrüßung hoher Gäste, oder zur Einleitung eines neuen Jahres.⁴²²

Nachfolgend soll die Abbildung des Beginns des ersten konzertanten Stücks aus Münsters *Opus V* ein Beispiel für eine solche Festmusik geben:

The musical score shows the beginning of a piece for six instruments. The first two measures are shown. The Clarino I and II parts play a simple rhythmic pattern of eighth notes. The Tympano part plays a similar pattern. The Violino I and II parts play a more complex, flowing melody with sixteenth and thirty-second notes. The Violoncello and Organo parts play a simple rhythmic pattern of eighth notes.

⁴²² Dittrich (1999), 89.



Abb. 23: Concerto I aus Münsters Opus V (*Solsequium obsequii*, 1744).

Dieses in festlich strahlendem C-Dur komponierte konzertante Instrumentalstück für zwei Trompeten, Pauke, zwei Violinen, Violoncello und Generalbass (Orgel) weist eine barocke Motorik auf. Dreiklangsbrechungen und Tonrepetitionen auf Basis des C-Dur Akkords werden in den ersten vier Takten sequenzartig nach oben verschoben, ehe im fünften Takt eine Verschiebung auf die Dominante G-Dur erfolgt. Im Sinne des *stilus ruralis* verzichtet Münster auf komplizierte harmonische Verläufe sondern setzt vorwiegend auf die Akkorde der Hauptstufen. Diese Musik erfüllt ihren Zweck, für festlich-musikalische Glanzpunkte zu sorgen, ohne dabei jedoch Laienmusiker vor unlösbare Aufgaben zu stellen.

2. Konzeption

2.1. Die *Musices instructio* als elementarer Gegenentwurf zu berühmten zeitgenössischen Lehrbüchern

Dieses Gespür, sich an den Bedürfnissen der ländlichen Kirchen- und Stiftsmusiker zu orientieren, zeichnet nicht nur den Komponisten, sondern auch den Musiktheoretiker Münster aus. Mit seinem Traktat *Musices Instructio in Brevissimo Regulari Compendio Radicaliter data, Das ist: Kürztzist doch wohl gründlicher Weg/ und wahrer Unterricht die Edle Sing-Kunst Denen Regeln gemäß recht aus dem Fundament*

zu *erlernen* gelingt ihm die Konzeption einer Elementarsingschule, die sich durch ihre Kompaktheit von den meisten zeitgenössischen Traktaten abhebt.

Bereits der Titel verrät, dass Münster nicht beabsichtigt, eine Musiklehre mit wissenschaftlichem Anspruch zu verfassen, sondern er viel mehr darauf bedacht ist, basale musikalische Kenntnisse *kürtzist doch wohl gründlich* zu vermitteln. Mit seiner *Musices instructio* knüpft er an das 17. Jahrhundert an, in dem der Typus *kurtzer und/ jedoch gründlicher* Traktate Hochkonjunktur hatte, wie im vorigen Kapitel der vorliegenden Darstellung in Bezug auf die *Ars cantandi* gezeigt werden konnte.

Münster wählt damit einen anderen Weg als ein Gros der zeitgenössischen Autoren von vokal- und instrumentaldidaktischen Lehrwerken. So berücksichtigen beispielsweise die Musiklehren von Agricola, Quantz, Leopold Mozart, Marpurg, Hiller oder Petri die technische, musikhistorische und musikästhetische Dimension des Singens und/oder Musizierens. Diese Inhalte werden in sprachlich breit ausformulierter Form dargeboten, was zu einer klaren Verschiebung zu Gunsten des Textes per se führt, dem im 17. Jahrhundert überwiegend eine kommentierende Funktion entsprechender Notenbeispiele zukommt. Die Schulen von Agricola, Mozart, Quantz, Marpurg, Hiller und Petri sind im engeren Sinn als Bücher zu betrachten und damit Produkte hochentwickelter Schriftkultur. An deren Beispiel wird deutlich, dass das aufklärerische Projekt einer vollständigen Literarisierung der Gesellschaft auch auf solche Gebiete ausgriff, in denen bisher eher mündliche Tradierungsverfahren eine dominierende Rolle spielten. Wie anhand der Analyse der *Ars cantandi* im vorigen Kapitel ersichtlich wurde, wurde Musik als Kunst im Sinne eines gut erlernten Handwerks betrachtet.⁴²³ Autoren wie Agricola oder Mozart hoben den Unterricht im Singen/ instrumentalen Musizieren dagegen von einer handwerklichen auf eine wissenschaftliche Ebene – und das hieß selbstverständlich: Eine Ebene literaler Erkenntnisvermittlung.⁴²⁴

Auch wenn sich die Lehrbücher von Agricola, Mozart oder Quantz nicht gänzlich dem der im 18. Jahrhundert aufkeimenden ästhetischen Kategorie der Simplizität geschuldeten Paradigma einer leichten, oder sogar einfältigen Darstellung entziehen können, so versuchen sie mit der professionell-wissenschaftlichen Aufbereitung von Lerninhalten der Tendenz von De-Professionalisierung entgegenzuwirken, die ihre

⁴²³ Vgl. Kap. B II.

⁴²⁴ Viehöver (2009), 142 f.

auf eine breite Distribution ausgelegten Werke⁴²⁵ gleichzeitig nutzen und implizit bestärken.⁴²⁶

Vor diesem Hintergrund erscheint Münsters *Musices instructio* als ein Nachklang der Lehrbuchkonzeptionen aus dem 17. Jahrhundert, das – zugespitzt formuliert – in Opposition zum Zeitgeist stand. Möglicherweise ist in der radikalen Reduktion auf die notwendigsten Basisinhalte des Musizierens ein Eckpfeiler für den Erfolg des Traktats zu suchen, das bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts in insgesamt zehn Auflagen gedruckt wurde.

Im Gegensatz zu Zeitgenossen wie Mozart oder Quantz blendet Münsters Gesangslehre den wissenschaftlichen Aspekt des Musizierens (und damit technische, musikhistorische und musikästhetische Fragen) gänzlich aus.

2.2. Einordnung der von Münster bevorzugten traditionellen Solmisation in den zeitgenössischen Diskurs

Was den Inhalt des Lehrbuchs betrifft, so hält dieses wie die *Ars cantandi* an der katholischen Tradition der Solmisation fest. Anders als jedoch Carissimi [?] geht Münster dezidiert auf die Problematik des Solmisierens von alterierten Tönen ein. Münster, dessen Terminologie zudem moderner wirkt (er spricht nun nicht mehr von *Voces*, wie es in der *Ars cantandi* der Fall ist, sondern verwendet den heute noch gebräuchlichen Begriff der Solmisation), führt für den Diskant und den Alt je fünf Notenbeispiele an, denen er folgenden Hinweis voranstellt:

„(...) bey mehrer # wird die Solmisation chromatisch dur, und bey mehrer b chromatisch moll genennet, sonderbar aber, wann mitten im Gesang # und eingeführet werden, wie in nachfolgendem 5ten Exemplo zu ersehen, wo auch die Solmisation in # nicht vonnöthen ist zu verändern, sondern man bey solchen nur um einen halben Ton höher zu singen pflegt.“⁴²⁷

⁴²⁵ Allein die Tatsache der Drucklegung selbst ist bereits ein Indiz einer gewissen Popularitätstendenz. Musiklehren für Spezialisten kursierten eher handschriftlich. Es liegt hierbei nahe, die gedruckten Musiklehren der kurzweiligen Art ebenfalls mit einem Streben nach Einfachheit und mit Rücksichtnahme auf viele Adressaten zu verbinden und für die handschriftlichen Traktate einen Absonderungswillen vorauszusetzen. Vgl. Braun (1994), 20 f. und Mackensen (2000), 289.

⁴²⁶ Mackensen (2000), 288 f.

⁴²⁷ Münster (1748), 21.

Der Ratschlag, auf alterierten Tönen die Solmisationssilbe zu singen, die man auf denselben Tönen verwenden würde, wenn diesen kein Vorzeichen vorangestellt wäre, findet sich auch in Johann Baptist Sambers Generalbass- und Orgelschule *Manducatio ad Organum*, die ein 62 Seiten langes Kapitel über die Sing-Kunst und die aus Sicht des Autors *höchst nothwendige Solmisation* beinhaltet:

„Es ist zu bemercken/ daß/ wann in dem Gesang (...) ein oder das ander #/ oder b/ neben der Noten stehet/ welches nicht nach dem zu Anfang der Linien gesetzten Muscalischen Schlüßl ist angezeigt worden/ man dessentwegen die Solmisation nicht zu ändern pflaget/ sondern man singet nur bey dem # umb den halben Ton höher/ und bey dem b niderer (...)“⁴²⁸

Diese Praxis wird in der wohl bedeutendsten Gesangsschule des 18. Jahrhunderts, Agricolas *Anleitung zur Singkunst*, die sechzehn Jahre nach der Augsburger Erstausgabe der *Musices instructio* erschien, kritisch gesehen:

„Die zufälligen Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen würden die Schwierigkeit der Mutation noch mehr vergrößert haben, wenn man auch die zufälligen halben Töne mi fa oder fa la hätte nennen wollen. Allein bey diesen Gelegenheiten fieng man schon an nachzugeben, und erlaubte, daß bey so vielen sich ereignenden Semitonen, in dem Falle wo die Semitone nur zufälligerweise kommen, keine Mutation gemacht, sondern mit der Stimme allein, durch Erhöhung oder Erniedrigung derselben, geholfen werden durfte (...) Wird aber nun dieses erlaubt, daß bey gewissen Gelegenheiten der halbe Ton nicht allemal mi fa, oder fa la heißen darf: wozu dienet denn die ganze, demselben vornehmlich zu Gefallen eingeführte Weitläufigkeit?“⁴²⁹

Auf den nachfolgenden Abbildungen sind Notenbeispiele aus Sambers und Münsters Lehrwerken zu sehen, anhand derer die von Agricola kritisierte Vereinfachung der Solmisation alterierter Töne durch Weglassung der Mutation nachvollzogen werden kann.

⁴²⁸ Samber (1704), 48.

⁴²⁹ Agricola (1757), 14 f.

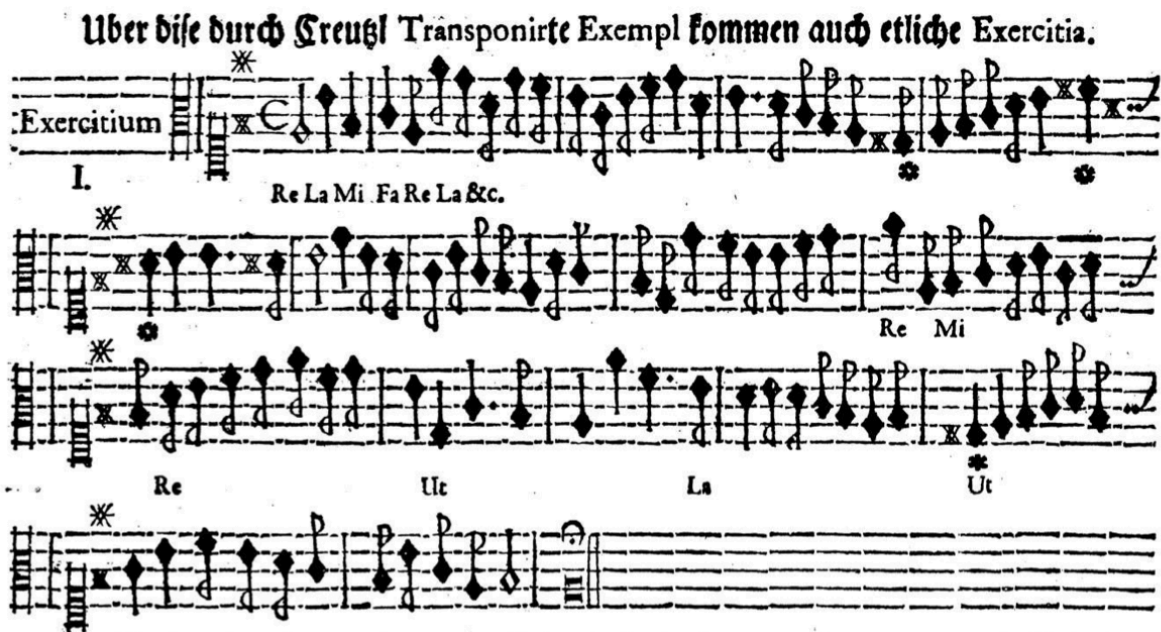


Abb. 24: Solmisation alterierter Töne in der *Manducatio ad Organum*, Samber (1704), 48.



Abb. 25: Solmisation alterierter Töne in *Münsters Musices instructio* (1748), 22.

Exkurs zum Notendruck am Beispiel der obigen Abbildungen:

Zur drucktechnischen Umsetzung der beiden Notenbeispiele ist anzumerken, dass Sambers Traktat den Typensatz des ausgehenden 17. Jahrhunderts verwendet, wie er auch in allen Auflagen der *Ars cantandi* zu finden ist. Die Notenlinien erscheinen hier noch unterbrochen, das Design der Noten entspringt der Mensuralnotation und die Möglichkeit, Achtelnoten oder kürzere Noten mittels Balken in Gruppen zu gliedern, war aufgrund der Abhängigkeit von wenigen Setztypen wenig flexiblen Technik praktisch nicht vorhanden. So wirken Noten, die metrisch eine Einheit im Takt bilden stets wie rhythmisch undifferenzierte Einzelelemente, was die Lektüre erschwert, da musikalische Zusammenhänge optisch nicht sichtbar werden. Für den Druck von Münsters *Musices instructio* wurden dagegen modernere, in klei-

nere Segmente zerlegbare und somit flexiblere Typen verwendet.⁴³⁰ Abgesehen von rein graphischen Verbesserung des nun orthochronischen⁴³¹ Notenbildes war man nun in der Lage, die musikalische Substanz adäquat zu repräsentieren, indem beispielsweise Achtelnoten oder kürzere Noten mit Balken verbunden werden oder auch organische Legato-Bögen gedruckt werden konnten.⁴³²

Hinsichtlich des Layouts der Notenbeispiele stellt Münsters *Musices instructio* somit eine klare Verbesserung gegenüber der *Manducatio ad Organum* seines Salzburger Lehrers Samber, aber auch der im vorigen Kapitel dieser Darstellung besprochenen *Ars cantandi* dar. Die Verwendung modernerer Drucktypen ist dabei vor allem ein Verdienst von Münsters Augsburger Verleger Lotter.

Anhand der Tatsache, dass Münster auf die Solmisation alterierter Töne eingeht, deutet sich bereits an, dass der *Musices instructio* ein moderneres Tonartenverständnis als der *Ars cantandi* zu Grunde liegt. Wie im vorigen Kapitel der vorliegenden Darstellung gezeigt wurde, ist die Solmisation des erfolgreichen Augsburger Vorgängerlehrwerks modal ausgerichtet. Münster hingegen nähert sich mit seinen Ausführungen an unser heutiges Verständnis der Tonarten an. Zwar findet man in der *Musices instructio* ebenfalls nur die sechs Silben des Hexachords *ut re mi fa sol la* vor. Allerdings – und hierin liegt die wesentliche Neuerung zur *Ars cantandi* – zeigt Münster, welche Silbe auf welchen Ton in einer bestimmten Tonart zu singen ist. Münster stellt hierzu sieben Regeln auf, die in unsere Terminologie übersetzt die Solmisation der Dur Tonarten C, G, D, F, B und Es Dur beschreiben. Münster selbst

⁴³⁰ Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1719-1794) perfektionierte diese Technik, indem er ein aus 452 verschiedenen Typen bestehendes Setzsystem entwickelte. Zu druckende Noten konnten so aus kleinsten Elementen mosaikartig zusammengesetzt werden. Die große Anzahl der Typen bedeutete allerdings einen immensen Produktionsaufwand. Eine richtungsweisende Alternative zum Typendruck stellte der Notenstich dar. Der Kupferstich, bei dem die zu druckenden Motive mit einem Messerstichel in eine Kupferplatte geritzt wurden, ermöglichte dem geübten Handwerker die Herstellung nahezu beliebig gestalteter Druckvorlagen – eine ideale Voraussetzung für flexible Notenbilder. So nutzte Johann Sebastian Bach diese Technik zur Vervielfältigung seiner Werke. Giesecking (2001), 345 f.

⁴³¹ Diese Bezeichnung geht auf den französischen Musikwissenschaftler und Musikpädagogen Jaques Chailley (1910-1999) zurück und bezeichnet die eindeutige Kennzeichnung der Notenwertrelationen durch entsprechende Notenzeichen. Rastall (2008), 104 f.

⁴³² Siehe hierzu Urchueguía (2008), 45.

spricht beispielsweise nicht von G-Dur sondern schreibt: „Wann nach dem Schlüssel ein # benanntlich in F ausgesetzt (...)“⁴³³

Wie die folgende Abbildung zeigt, listet Münster jeweils auf der linken Seite die sieben Töne alphabetisch geordnet mit A beginnend auf. Denen gegenüber stehen die entsprechenden Solmisationssilben im auf- und absteigenden Gesang. Aus folgenden Abbildungen, die Münster als ein *Compendium der gantzen Solmisation* bezeichnet geht auch hervor, dass man mit Hilfe seiner 7 Regeln auch die Solmisation weiterer B und Kreuz Tonarten erschließen kann.

So kann mit E-Dur wie mit Es-Dur, mit H-Dur wie mit B-Dur, mit As-Dur wie mit A-Dur und mit Des-Dur wie mit D-Dur verfahren werden. Diese relative Solmisation ist nicht an absolute Tonhöhen gebunden - ihr geht es vielmehr um die Lage von Halb- und Ganztonschritten innerhalb einer Skala. So verkörpert in B-Dur beispielsweise die Silbe ut das B, in H-Dur ist dies äquivalent dazu der Ton H. Münster gelingt es mit seinem Überblick diese Zusammenhänge deutlich zu machen.

1. Regul.				3. Regul.					
Wann nach gezeichnetem Schlüssel weder b, noch x ausgesetzt, folglich das natürlich Gesang, so singt man in				Wann 2. x benanntlich in C. und F. gesetzt, so singt man in					
A	hinauf	re,	herab	la.	A	hinauf	ut,	herab	sol.
B \natural		mi,		mi.	B \natural		re,		la.
C		ut,		fa.	C \times		mi,		mi.
D		re,		sol.	D		ut,		fa.
E		mi,		la.	E		re,		sol.
F		fa,		fa.	F \times		mi,		la.
G		ut,		sol.	G		fa,		fa.
2. Regul.				4. Regul.					
Wann nach dem Schlüssel ein x benanntlich in F ausgesetzt, so singt man in				Wann 3. x benanntlich in C, F, G, ausgesetzt, so singt man in					
A	hinauf	re,	herab	sol.	A	hinauf	ut,	herab	fa.
B \natural		mi,		la.	B \natural		re,		sol.
C		fa,		fa.	C \times		mi,		la.
D		ut,		sol.	D		fa,		fa.
E		re,		la.	E		ut,		sol.
F \times		mi,		mi.	F \times		re,		la.
G		ut,		fa.	G \times		mi,		mi.

⁴³³ Münster (1748), 26.

5. Regul.				7. Regul.			
Wann das Gesang mit ein b, benanntlich in Clavi B. bezeichnet, so singt man in				Wann 3. b im Gesang ausgefetzt, benanntlich in E, A, B, so singt man in			
A	hinauf	mi,	herab la.	Ab	hinauf	fa,	herab fa.
Bb		fa,	fa.	Bb		ut,	sol.
C		ut,	sol.	C		re,	la.
D		re,	la.	D		mi,	mi.
E		mi,	mi.	Eb		ut,	fa.
F		ut,	fa.	F		re,	sol.
G		re,	sol.	G		mi,	la.

6. Regul.			
Wann es mit zwey b, benanntlich in E, und vorigem B, so singt man in			
A	hinauf	mi,	herab mi.
Bb		ut,	fa.
C		re,	sol.
D		mi,	la.
Eb		fa,	fa.
F		ut,	sol.
G		re,	la.

NB. Wann vier * ausgefetzt, solmisiret man eben wie die 7te Regul weiset, von 3. b.	
Wann fünf * ausgefetzt, so nimme die 6te Regul von zwey b.	
Wann vier b ausgefetzt, so brauche die 4te Regul von drey *.	
Wann fünf b ausgefetzt, solmisire, wie die 3te Regul weiset von zwey *.	
Et hæc de his satis.	

Abb. 26: "7. kurtze Reglen als ein Compendium der gantzen Solmisation," Münster (1748), 26,27.

Im Gegensatz zur *Ars cantandi* findet sich in Münsters *Musices instructio* ein wesentlich moderneres Tonartenverständnis, das er im Sinne der katholischen Tradition mit der traditionellen Art der Solmisation in Einklang bringt. Er bedient sich der sechs Silben des Hexachords und wendet diese flexibel auf verschiedene Dur-Tonarten an. Agricola, der bereits die Verfahrensweise der Solmisation alterierter Töne durch Weglassung der Mutation als inkonsequent und unlogisch kritisiert, zeigt sich auch von der Praxis, die sechs Silben des Hexachords auf die modernen aus der chromatischen Tonleiter abgeleiteten Dur- und Molltonarten anzuwenden, wenig überzeugt:

„Als in der Folge der Zeit das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht mit in das diatonische eingeflochten wurden; das ist, als man die Töne, welche auf unsern heutigen Clavieren erhöht liegen, einführete, und sie mit Kreuzen oder Been vor den Noten andeutete: so wurden dadurch die, ohnedem schon in Menge vorhandenen, Schwierigkeiten noch um ein Großes vermehret. Man behielt zwar die oben beschriebenen Mutationen bey: es geschah aber dadurch, daß, wenn eine der alten diatonischen Tonarten um einen oder mehrere Töne tiefer oder höher gesetzt wurde, die Töne mit eben denselben Sylben benennet werden mußten, die sie in der ursprünglichen Tonart föhreten; und daß folglich eine Sylbe, nach Beschaffenheit der Versetzungen, allen Tönen zukommen konnte. Z. E. man wollte die so genannte

sechste oder Jonische Tonart (unser heutiges C dur), transponieren, so hieß der versetzte Hauptton, eben sowohl als der ursprüngliche, allemal ut (...) Weil nun in den alten diatonischen Tonarten die halben Töne immer auf andern Stellen stunden: so kann man sich leicht die Angst vorstellen, welche die Schüler zu überstehen hatten, ehe sie die Töne alle mit einander recht benennen konnten.“⁴³⁴

Stellt man diese Aussagen Agricolas der Lehrmethode aus Münsters *Musices instructio* vergleichend gegenüber, so wird deutlich, dass die Ansichten innerhalb des Diskurses um die Solmisation im 18. Jahrhundert enorm differierten und die Fronten zwischen süddeutschen katholischen Musiktheoretikern, die an der Solmisation “nach Art der Welschen“ und im Geiste Guido von Arezzos festhielten und ihren norddeutschen protestantischen Kollegen, die das ut- re- mi- fa- sol- la als unnützes, Verwirrung stiftendes Relikt aus vergangenen Jahrhunderten betrachteten, verhärtet waren. Dieser beinahe mit ideologischer Verbissenheit geführte Methodenstreit offenbart sich besonders anschaulich an einem Briefwechsel zwischen zwei der einflussreichsten Musiktheoretikern der damaligen Zeit: Johann Joseph Fux (1660-1741) und Johann Mattheson (1681-1764). Zunächst soll der ab 1715 in Wien als Hofkapellmeister wirkende Fux, dessen Kompositionslehre *Gradus ad Parnassum* (1725) bis ins 20. Jahrhundert hinein als Standardlehrbuch für die Vermittlung des Kontrapunkts diente, zu Wort kommen. In seinem Brief an Mattheson vom vierten Dezember 1717 verteidigt er die im katholischen Süden gebräuchliche, traditionelle auf Guido von Arezzo zurückgehende Form der Solmisation. Diese bietet für ihn den nicht zu übertreffenden Vorteil der Sanglichkeit der Silben ut re mi fa sol la. Zudem spricht er sich für die auch in Münsters *Musices instructio* enthaltende Methode eines Verzichts von Mutationen beim Singen von alterierten Tönen aus:

„(...) das der arme, doch niehmallen sattsamb geprissene Guido Aretinus, als deme Musica practica mehr schuldig als keinem Authori in der Welt, so lächerlich durch die Hächl gezogen wirdt, ich muss bekhennen, das ich mich hürüber nit ein wenig (...) geörgert habe: indeme gewiß ist, das, wann diese methode niehmallen erfunden worden wäre, die Musique, aufs wenigst die Singkunst (...) mit nichten so weit hätte können gebracht werden. Dan wo vor disem Leute (...) wegen der Beschwerlichkeit deren damallen üblichen Characteren und

⁴³⁴ Agricola (1757), 13 f.

obsuren Zeichen, nit haben hinkommen können, haben hernach durch die erfundene Scalam und das Edle ut, re, mi, fa, sol, la, die kleine Knaben durch etliche Monath prestiren können; gleich es biß auf die heuntige [sic!] stundt die tägliche experienz lehret. Es ist nit in Abredt zu stellen, das successu temporis durch Vermischung des generis Diatonici mid dem genere Cromatico, wegen zu Folg dessen so vill sich eraignenden Semitonia, die mutation etwaß schwär fällt, so gilt doch gleichwohl auch in disem Fahl die Solmisation nit aufgehoben, weil allen aldort, wo die Semitonia nur per accidenz kommen, kein mutation gemacht, sondern durch die Stimme allein durch erhöher- oder erniedierung derselben geholfen wirdt (...) Daß aber der Erfinder weiter criticirt wirdt, er hätte seine extension nit in Hexachordon, sondern in Heptacordon [sic!] machen sollen, geschieht ihm auch, meines Erachtenß, sehr Unrecht: indeme Pr Guido hirdurch nit so wohl die 6. intervalla musices ascendendo & descendendo hat lernen, als auch zuvorderist die 6. Vocales A, e, i, o, u (...) recht gut auszusprechen wollen. Aus diesem ist zuschließen, dass die alphabetischen Buchstaben A, be, ce, de, e, f, ge &c. an statt, ut, re, mi, fa, sol, la, in der Singkunst mit schlechten Grundt kunten gebraucht werden (...) Auß bishero angezognen Ursachen ist Aretini Erfindung an allen Orten und Enden, alwo die Musique und Singkunst am meisten floriret, niß auf den heutigen Tag allezeit behalten worden, und wirdt auch ins künfftig nimmermehr in Abschlag kommen (...) Ich bin gar kein Anbeter der superstitieusen Antiquitet, doch waß durch so ville saecula von vornembsten Maistern für gutt und recht behalten worden, bis nit waß bessers erfunden wirdt, venerire ich auf alle weiß (...) Wien den 4. Dec. 1717.

Meines Hochgeehrten Herrn Dienstergebnißter

Johann Joseph Fux⁴³⁵

Mattheson antwortet Fux am 18. Dezember 1717 mit einem Brief, in dem er an seiner Kritik an der Solmisation festhält. In seinem Schreiben kritisiert er zunächst die Aretinische Methode als überholt und nicht mehr zeitgemäß und wendet sich generell gegen eine Überhöhung der Leistung des Guido von Arezzo:

⁴³⁵ Der vollständige Briefwechsel findet sich in Matthesons *Critica Musica* (2). Hieraus ist auch das obige Zitat entnommen. Siehe Mattheson (1725), 185 ff.

„Ihren nie-sattsam-gepriesenen Aretinum, dem freylich Musica illa quondam practica& puerilis vor 700. Jahren mehr schuldig war, als allen heutigen solmisatoribus insgesamt, hat niemand lächerlich durch die Hechel ziehen wollen (...) wie mich deßen (...) Schreiben vom 4. Dec. mit etwas Verwunderung vergewissert. Es ist freylich an dem, daß diesem ehrlichen Patri die damals vergrabene Singekunst (welche ich mit dem generalen Namen der Musicae practicae nicht beehren mögte) eine grosse Verpflichtung gehabt hat, weil er sie hervorgezogen, und ein wenig aus dem gröbsten gebracht haben mag (...) allein ich will hoffen, es sey auch dem so genannten Erfinder seine ehemalige billige Forderung und Schuld in den ganzen sieben Seculis siebenhundertfältig, ja dermaßen redlich bezahlt und abgetragen worden (...) Es mag auch wohl seyn, wie Ew. Hoch-Edl. schreiben, daß, wenn es Aretinus nicht gethan hätte, die Singekunst (...) schwerlich so weit gekommen seyn würde. Aber es steht doch nicht zu läugnen, daß, wenn es eben Arethinus nicht gethan hätte, es wohl ein andrer auch so gut, wo nicht besser, hätte verrichten können (...) Ich lasse nun so wohl diesem, als jenem, und einem jedem seine verdiente Ehre gar gerne; nur die Sache an ihr selbst, mit den sechs Silben, hat so viel Unruhe und Verwirrung gestiftet, und ist so wenig hinreichend, bey heutigem genere Diatono-chromatico-enharmonio, daß es ein Jammer anzusehen ist, wenn sonst vernünfftige und ansehnliche Leute sie treiben, ihr noch das Wort reden, und die Welt irre machen wollen (...)“⁴³⁶

Im weiteren Verlauf des Briefs hebt Mattheson darauf ab, dass der *Guidonischen* Methode ein modales Skalenverständnis zugrunde liegt, in dem der siebte Ton der Leiter (die Finalis des damals nicht existierenden lokrischen Modus⁴³⁷) nicht en vogue war. Es erscheint daher Matthesons Ansicht nach wenig sinnvoll, diese mit sechs Silben auskommende Art der Solmisation losgelöst von ihrem historischen Kontext auf das chromatische, mit zwölf Tönen operierende Tonsystem anzuwenden (gegen eine Solmisation mit sieben Silben, die durch die Hinzunahme der Silbe si erreicht wird, spricht seiner Meinung nach hingegen nichts):

⁴³⁶ Mattheson (1725), 188 ff.

⁴³⁷ Der lokrische Modus hat sich im Gegensatz zu anderen Kirchentonarten nie als eigenständige Skala etabliert. Der Grund hierfür ist, dass Lokrisch anstelle der reinen Quinte eine verminderte Quinte enthält. Vgl. Schmid (2012), 91 f.

„Wieder diese siebensylbichte Solmisation habe nicht nöthig erachtet etwas einzuwenden; mein ganzer Discurs war nur auf die Marter-volle sechssylbichte, und die daraus entspringende ungeheure Mutation, gerichtet (...) Allein ich (...) frage nur, mit Erlaubniß: warum der Sylben nicht so wohl 7, als 6, haben seyn mögen? da ja 7. diatonische intervalla in der Oktave nicht geläugnet werden können. Die Antwort wird ungezweifelt (...) darauf hinauslaufen: weil der siebende sonus noch nicht Mode gewesen (...) Da aber nunmehr, nicht nur dieser siebende diatonische Klang, sondern auch ein jeder chromatischer (...) völlig in die Mode gekommen, so fallen ja die 6. zu kurz, und ist viel bequemer, jedem Klange seinen eignen Namen beyzulegen, als 12. Tone mit 6, oder gar mit 4. abgelöseten Sylben, zu benennen (...) Es ist Sünde, Schande und Schade, daß verständige Componisten ein Wörtgen solcher Possen halber, verlieren sollen. Ich hätte nimmer daran gedacht, wenn man sich nicht zu mir gedrungen, und mit dem Ut an mir zum Ritter werden wollen.“⁴³⁸

Aus diesem Briefwechsel zwischen Mattheson und Fux geht hervor, dass der Streit um die Solmisation auch im 18. Jahrhundert ein intensiv umkämpfter musikpädagogischer Zankapfel war. Der hohe Stellenwert des Gregorianischen Chorals, die geographische Nähe zu Italien und positive unterrichtspraktische Erfahrungen und nicht zuletzt die Abgrenzung von den Protestanten ergaben hierbei ein sich gegenseitig bedingendes Geflecht aus Wirkfaktoren, das die süddeutschen katholischen Musiktheoretiker an der Tradition des von ihnen hochgeschätzten Guido von Arezzo festhalten ließ. Eine Öffnung hin zu deutschsprachigen Kirchenliedern und eine konsequente Abkehr von katholischen Werten und Traditionen und damit verbundene moderne Sachlichkeit führten hingegen dazu, dass die norddeutschen protestantischen Musiktheoretiker die Solmisation als obsolet betrachteten und ihre Schüler beim Einüben neuer Lieder stattdessen die *Buchstaben* (Notennamen) singen ließen. Diese Entwicklung setzte bereits im 17. Jahrhundert ein, wie das vorherige Kapitel dieser Arbeit zeigt.

Vor dem Hintergrund des vorangegangenen Exkurses wird deutlich, weshalb Münster in seiner *Musices instructio* auf die Solmisation setzte. Der altbayerische Komponist fühlte sich wahrscheinlich, wie das prominente Beispiel des Wiener Hofkapellmeisters Fux (und auch das seines Lehrers Samber) zeigt, süddeutschen katholischen Traditionen verpflichtet, zumal er als Organist und Chorregent an St. Zeno eng

⁴³⁸ Mattheson (1725), 191.

mit den kirchlichen Strukturen verbunden war. Münsters Verdienst besteht dabei – wie die obigen Abbildungen zeigen – in der didaktischen Aufbereitung der Solmisati-on, indem er dem Rezipienten seiner Singlehre den Zugang zu dem von Mattheson als „Marter-voll“⁴³⁹ bezeichneten Komplex der Mutation zu erleichtern versucht. Diese Vereinfachung geschieht in Form einer Reduktion auf wenige, klar formulierte, gut einprägsame Regeln. Dieser Ansatz spiegelt sich dabei auch im Layout wider. Mit Hilfe von sieben Tabellen erhält man schnell einen Überblick über die Beschaffenheit der Solmisati-on in den verschiedenen Tonarten.

In dieser an den Bedürfnissen von Anfängern leicht verständlichen Aufbereitung der Solmisati-on und der damit verbundenen Anerkennung der Genese auf dem Gebiet der Tonarten zeigt sich der eigentliche Fortschritt von Münsters Traktat.

Gerade auf Seite der katholischen Lehrbücher ist dies eine nicht von der Hand zu weisende Weiterentwicklung, weshalb es dem Musiktheoretiker nicht gerecht wird, ihn als „old fashioned“⁴⁴⁰ zu bezeichnen, wie es im einschlägigen *New Grove* Artikel der Fall ist. Ferner ist darin zu lesen, dass Münsters theoretischer Ansatz auf dem Hexachord-System basiert,⁴⁴¹ ohne jedoch erklärend anzumerken, dass dieser da-nach bestrebt ist, die sechs Silben ut- re- mi- fa- sol- la, die er - in Anerkennung zeit-genössischer musikpraktischer Realitäten – auf die Dur- und Molltonarten anzuwen-den.

2.3. Bezug zur Choralpflege im 18. Jahrhundert

Ab der dritten Auflage beinhaltet Münsters *Musices instructio* einen vierseitigen Cho-ral-Anhang *Von denen Versiculis*. Das sind kurze Ausschnitte aus Psalmen, die wäh-rend des Gottesdienstes zumeist im Wechsel (antiphon) gesungen wurden.⁴⁴²

Neben der Intention, dem Schüler ein Gefühl für die Kirchentonarten zu vermitteln (so weist er im in Abb. 20 gezeigten Beispiel darauf hin, kein fis zu singen und die

⁴³⁹ Mattheson (1725), 191.

⁴⁴⁰ Roche (2001), 402.

⁴⁴¹ "The *Musices instructio*, intended, according to the preface, to enable young people singing as easily as possible, is based on the hexachord system, and is redolent of an earlier century." Roche (2001), 402. Dies ist eben genau nicht der Fall, wie die obige Darstellung zeigt. In Münsters musiktheoretischem Denken spiegelt sich eine be-wusste Modifizierung der im vorangegangenen Jahrhundert herrschenden Sichtwei-sen wider. Dies wird besonders am Vergleich der *Musices instrucio* mit der *Ars can-tandi*, dessen erfolgreichen Vorgänger aus Augsburger Produktion, deutlich.

⁴⁴² Lewis (1998), 576.

Melodie somit nicht in G-Dur sondern mixolydisch zu interpretieren) erklärt Münster in diesem Kapitel, wie der Text auf die gregorianischen Melodien (insbesondere auf melismatische Passagen) aufzuteilen ist.



Abb. 27: Von denen Versiculis, Mixolydisches Beispiel. Münster weist hierbei explizit darauf hin, kein Fis zu singen und beugt somit dem potentiellen Fehler einer Interpretation in G-Dur vor, Münster (1748), 29.

Er verweist dabei in einem Beispiel auf das Traktat *Elucidatio Musicae Choralis* (1710) seines möglichen Salzburger Lehrmeisters [?] Johann Baptist Samber:

„Gehet es aber auf einen Consonanten aus, wird der letzte Buchstaben nicht ausgesprochen, bis zu der letzten Noten, also auch Herr Joan. Bapt. Sämber p.m. in Elucitatione Cantus Choralis fol. 50 & 51. und mit ihm andre Authores mehrer, wie in dem nachfolgenden Vers de S. Stephano zu ersehen.“⁴⁴³

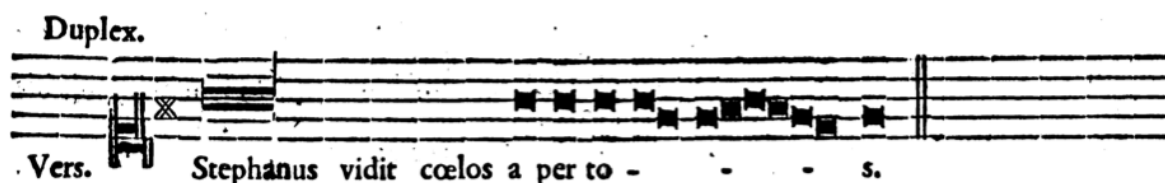


Abb. 28: Von denen Versiculis, Beispiel zur Textverteilung auf melismatische Melodieabschnitte, Münster (1748), 28.

Samber formuliert in seiner Choralschule neun Regeln, die zusammenfassen, worauf aus Sicht des Autors beim Choralgesang unbedingt zu achten ist. So setzt Samber beispielsweise voraus, dass ein Schüler bevor er die Texte zu singen beginnt, „in Solmisiren und Noten-Singen wol perfect seye.“⁴⁴⁴ Ferner weist er darauf hin, „daß man jede Noten in dem Choral-Gesang von einer zu der andern stätt und völlig halte/ und nicht von einer zu der andern mit der Stimm fahre/ und frembde Noten entzwischen mache.“⁴⁴⁵

Der von Münster formulierte Merksatz zur Textverteilung und dem Absingen von Konsonanten spiegelt sich in Sambers fünftem Merksatz wider:

„Solle auch der Incipient zu beobachten und zu mercken haben/ daß (wann sich ein Sylben eines Worts ziehet durch zwey/ drey/ oder mehr Noten) der

⁴⁴³ Münster (1748), 28.

⁴⁴⁴ Samber (1710), 50.

⁴⁴⁵ Ebd.

Consonant auf den Vocalem nicht außgesprochen werde/ biß erst bey der letzten Noten. Zum Exempel, Deus ziehet man die letzte Sylben etlich Noten hinauß/ so wird der letzte Buchstaben/ als s, nicht ausgesprochen/ biß zu der letzten Noten/ sondern man singet allein Deu immerfort/ als wann das s nicht gleich nach dem u stunde/ und also hat der Incipient es auch bey andern dergleichen Worten solches zu observiren. Beynebens habe auch unerinnert nicht alssen wollen/ wie daß bey dem Wort Deus, meus, und andern dergleichen/ auch zum öfftern einiger Mißbrauch einschleicht/ zumahlen offft gehöret wird/ daß vor dem u auch der Buchstaben i mit einschleicht/ und gesungen wird Deus, meus.“⁴⁴⁶

Am Beispiel der Zitate von Samber und Münster zur Textverteilung auf Choralmelodien wird einmal mehr deutlich, dass der Erfolg von Münsters *Musices instructio* weniger auf der Originalität der dargebotenen Lerninhalte, sondern vielmehr auf deren didaktischer Aufbereitung fußt. Während Samber mit umfangreichen Ausführungen musikalische Abläufe verbal zu beschreiben versucht, wählt Münster knappe auf das Wesentliche reduzierte Erklärungen, die er mit entsprechenden Notenbeispielen versieht. Die Beispiele sind dabei eng mit den vorangehenden oder nachfolgenden Erklärungen verzahnt. Diese Konzeption hat zwangsläufig eine völlig andere Art der Rezeption zur Folge. Die Notenbeispiele fungieren als Bindeglied zur Musikpraxis und fordern den Rezipienten förmlich dazu auf, die dazugehörigen Merksätze anzuwenden.

Neben dem Umstand, dass er in seiner die Figuralmusik lehrenden *Musices instructio* einen Anhang konzipiert, der dem Korpus des Choralgesangs zuzurechnen ist, belegt auch die Herausgabe der ebenfalls in Augsburg bei Lotter erschienenen Choralschule *Scala Jacob Ascendendo, & Descendendo. Das ist: Kürztlich/ doch wohlgegründete Anleitung/ und vollkommener Unterricht/ die Edle Choral-Music denen Regeln gemäß recht aus dem Fundament zu erlernen* (1743), dass Münster die Choralpflege zeitlebens sehr am Herzen lag. Dieses 1756, 1764 und 1768 in drei weiteren Auflagen erschienene Traktat⁴⁴⁷ widmet Münster der Priorin des von seinem Geburtsort Gangkofen 30 km entfernten Augustinerinnenklosters Niederviehbach, Maria Maxima Hoffberger. Auf 38 Seiten beschäftigt er sich mit den *Claves*, der *Scala*

⁴⁴⁶ Samber (1710), 50 f.

⁴⁴⁷ Von den beiden letzten Auflagen aus den Jahren 1764 und 1768 konnten keine erhaltenen Exemplare ausfindig gemacht werden. Die Lotterschen Verlagskataloge berichten allerdings von der Existenz dieser Auflagen. Vgl. Rheinfurth (1977), 109 f.

Musica, der *Solmisation* (wobei diese im Gegensatz zur *Musices instructio* nicht chromatisch sondern modal gedacht wird), den Psalmtönen, Hymnen, Offertorien, Gradualen und Introiten.

Münster verweist im ab der dritten Auflage in der *Musices instructio* enthaltenen Anhang (*von denen versiculis*) auf seine Choralschule. Münster erklärt zu Beginn dieses Anhangs, dass er sich aus methodisch-didaktischen Gründen für ein fünfzeiliges Notensystem entschieden hat und merkt deshalb an, dass in seiner Choralschule die üblichen vier Zeilen zu finden sind:

„Vor allem aber, weil diß mehrers ein Choral-Wesen ist, habe beyfügen wollen, gar wohl zu wissen, daß in solchem nur 4. Linien seynd, wie mein in Compendio Anno 1743. zum Druck gekommenes Choral-Fundament weiset, ich habe aber darum auch in diesem nach folgenden Anhang 5. Linien gesetzt, damit es denen Incipienten der Figural Music leichter ankommt, wird sich also deßwegen ein gelehrtere Musicus nicht ärgern, einem Critico aber kan man ohne deme niemahl recht thun.“⁴⁴⁸

Es ist möglich, dass Münster den letzten Nachsatz unter dem Eindruck der massiven Kritik an seiner Choralschule durch Josef Kinniger (?- nach 1747) niedergeschrieben hat. Dieser wurde 1728 als Bassist am oberösterreichischen Benediktinerstift Kremsmünster angestellt.⁴⁴⁹ In diesem Zuge unterstützte er den damaligen Prior des Stifts P. Rupert Langpartner bei dessen Choralreform.⁴⁵⁰ Als Ergebnis dieser Arbeit ist ein Werk entstanden, das Kinniger 1745 bei Feichtinger in Linz in Druck geben ließ.⁴⁵¹

Cythara David Excitans, Das ist: Kürztzlich- doch besser gegründete Erweckung des Unter der Leitter von einen Vollkommenen Unterricht zur Edlen Choral-Music traumenden Jacob.

Beim Lesen des Werks entsteht der Eindruck, dass Kinniger seine Choralschule auch deshalb verfasst hat, um gegen Münsters *Scala Jacob* zu polemisieren. Bereits

⁴⁴⁸ Münster (1748), 27 f.

⁴⁴⁹ Kellner (1956), 335.

⁴⁵⁰ Ebd.

⁴⁵¹ Ebd.

das Vorwort⁴⁵² des Autors und eine zu Beginn abgedruckte Empfehlung von Prior Langpartner lassen keinen Zweifel an deren Ablehnung gegenüber Münsters Traktat:

„Selbst die zu gleicher Zeit lebende Authores seynd der Genauigkeit dergestalt geflissen; daß, um ihre Lehr-Sätz zur erheisch – und reinlicher Perfection zu befördern, sie widereinander zu Felde ziehen, und unter sich die irrgefaßene Meinungen scharff und behertzt unter die Nase reiben. Eine Probe dessen liget dem geneigten Leser für Augen; dann nachdeme es Herr Josephus Joachimus Münster wagen darffen, seine Jacobitische Scalas oder Choral-Regeln obiges Jahr dem Publico in die Hände zu lifern, gegenwärtiger Herr Author aber im Angesicht der ihm beywohnend- trefflichen Choral-Erkantnuß ohne mühe wahrgenommen, daß diese in zerschiedenen Sporsen mangelhafte Leitern einem Incipienten mehr zum Sturtz als lehrbahnen Steig werden müste, wollte er besorglichem Ubel zuvorkommen, die Münsterische Irrsätz (nicht ohne Schärffe) auf die Seiten schaffen, andurch allen Lehr-Girrigen die wahre Grund-Regeln für die Hand bieten.“⁴⁵³

Liest man diese einleitenden Worte, so erwartet man, dass Kinniger in seinem Traktat zahlreiche grobe inhaltliche Fehler Münsters entlarvt. Bei genauerer Betrachtung allerdings fällt auf, dass beide Werke in der Tradition Sambers stehen und Kinnigers Kritik an Münster bisweilen kleinlich und konstruiert wirkt. So wirft er Münster vor, den Terminus Choralmusik nicht exakt definiert zu haben:

„Musica Choralis wird es nicht allein darummen genennet, weilen solches stets zur höchsten Ehre Gottes in dem Chor gebraucht wird, wie es Herr Benedictus Münster in seinen 1743. heraus gegebenen Tractatlein (Scala Jacob benamset) bestens will hergenommen haben, sondern auch, und hauptsächlich auf dieser Ursach: Daß ein gantzer Chorus sub una voce regulariter Canens, will sagen, ein Chorus mehr singender Persohnen nach gewissen Regeln in einer gleichlautenden Stimm ein dergleichen Gesang hervorzubringen habe.“⁴⁵⁴

⁴⁵² Kinniger spricht hier von "Irrungen" in Münsters Choralschule, die ihn dazu bewogen haben, diese mit der Herausgabe eines eigenen Werkes zu korrigieren. Vgl. Kinniger (1745), Censura 5 f.

⁴⁵³ Ebd., Censura (Werkempfehlung von Prior Rupert Langpartner) 2 f.

⁴⁵⁴ Ebd., 5.

An anderer Stelle echauffiert sich Kinniger darüber, dass Münster die Bestimmung von plagalen und authentischen Tonarten als schwierige Angelegenheit betrachtet:

„Angezogener Herr Author machet eben (...) Erwähnung von villen Schwierigkeiten, und, wie ihme selber wissend zu seyn bekennet, disputiren einige davon, was vor ein Tonus Authenticus oder Plagalis seye? Meldet gleich in nachfolgender Zeile diese Wort [Kinniger zitiert im Folgenden aus Münsters *Scala Jacob; Anm. d. Verf.*]: Es ist aber dieses nicht gleich einem Incipienten (...) wohl aber einem Chori- Directori oder Meister zu Wissen vonnöthen: Ein schöner Lehrsatz (...) mit Erlaubnuß zu fragen! Woher kommet wohl die Schwierigkeit, oder das ville Disputiren anderst, als von der Unwissenheit selbst; indeme jedwederer das Beste zu wissen pretendirt, da es doch keiner aus allen verstehtet? Warumen? Darumen: weilen sich solche grundlose Meister hervor thuen, welche durch ihre widrige Lehrsätz alles behaupten wollen, und das, was am nöthigsten wäre, als eine Kopf verwirrende Sach, oder unnöthie Weitläufigkeit u. verwerffen (...) Auch welcher Incipient wird wohl von des Herrn seinen feinen Wercklein aus dem Grund profitiren, oder zur nöthigen Wissenschaft eines Chori Directoris kommen können, wann selber eben diejenige Puncta. so von unseren Vorfahren den höchsten Gipfel der Vollkommenheit des so edlen Choral-Gesangs zu ersteigen uns seynd überlassen worden, verwerffen will?“⁴⁵⁵

Es ist erstaunlich, mit welcher Leidenschaft Kinniger sich an der neutralen Aussage Münsters bezüglich der Schwierigkeit, authentische und plagale Modi zu bestimmen, abarbeitet. Zumal er Münster unterstellt, sich gegen die Traditionen der Vorfahren zu stellen, was wenig schlüssig erscheint, da dieser es sehr wohl als „schöne Wissenschaft“⁴⁵⁶ beschreibt, authentische und plagale Tonarten bestimmen zu können. Er hält dieses Wissen lediglich für Anfänger nicht zwingend notwendig.

Es ist möglich, dass die Ursache dieser musiktheoretischen Auseinandersetzung in einem möglichen Konkurrenzverhältnis der Stifte von Kremsmünster und St. Zeno zu suchen ist und die 120 km von Bad Reichenhall entfernten oberösterreichischen Benediktiner die Vorreiterrolle in der Choralpflege für sich beanspruchten. Eine im ers-

⁴⁵⁵ Kinniger (1745), 42.

⁴⁵⁶ „Den Lernenden thut alleranfangs wenig bekümmern, ob der erste, oder anderte, und so fort u. seye Tonus authenticus, oder plagalis (...) weil es aber eine schöne Wissenschaft, so folgt hier die genugsame Explicartion, obwohl mit wenigen Worten.“ Münster (1743), 24.

ten Drittel des 18. Jahrhunderts aufgrund seiner Verzichtbarkeit im Bad Reichenhaller Stift vorgenommene Schenkung eines im 14. Jahrhundert in St. Zeno entstandenen, heute als *Codex 31* von Kremsmünster bekannten Konvoluts an gregorianischen Prozessionsgesängen durch die Augustiner-Chorherren,⁴⁵⁷ dürfte den Ehrgeiz der Benediktiner geweckt haben, die seit dem 17. Jahrhundert darum bemüht waren, sich aus dem Schatten der den Bildungssektor dominierenden innovativen Jesuiten zu lösen um – nicht zuletzt mit Hilfe von eigenen Bildungseinrichtungen – selbst eine gewichtige Rolle in Kunst und Wissenschaft einzunehmen.⁴⁵⁸ Vor diesem Hintergrund erscheint es durchaus denkbar, dass die Benediktiner von Kremsmünster der Choralschule Münsters vor dem Hintergrund der Rivalität zwischen den Stiften eine eigene Choralschule publizierten, um so ihr Profil zu schärfen und ihrer vermeintlichen Überlegenheit auf dem Gebiet der Choralpflege Ausdruck zu verleihen. Denn rein inhaltlich betrachtet verbindet beide Werke – trotz des von Kinniger bewusst konstruierten Gegensatzes zu Münster – eine sich für die damalige Zeit übliche Unwissenheit über den *cantus planus*. Beide Traktate sind weit von der Choralauffassung der klassischen Periode entfernt.⁴⁵⁹ Sie können dennoch als Zeugnisse eines Bemühens um den Erhalt einer Tradition gewertet werden, deren Pflege im 18. Jahrhundert einen absoluten Tiefstand erreicht hatte. Denn keine andere Epoche in Deutschland behandelte den Gregorianischen Choral in der Musikpraxis so nebensächlich und unkünstlerisch wie das 18. Jahrhundert.⁴⁶⁰ So war das Wesen des *cantus planus* in zeitbedingten Musikauffassungen verdunkelt und nicht zuletzt in den kirchlichen und liturgischen Vorstellungen ihrer tieferen Grundlage beraubt.⁴⁶¹ In diesem Zusammenhang ist Münsters Werk (ebenso wie die Traktate von Samber und Kinniger) ein bedeutsames Zeugnis der Choralpflege in einer Zeit, in der die Reste dieser Musik mehr schlecht als recht – wenn auch im Bewusstsein ihrer geschichtlichen Tradition – erklangen. Theologisch legitimiert und gestützt wurden diese Bemühungen von Musiktheoretikern wie Samber und Münster durch die Liturgiereform des Tridentinischen Konzils, welche den Gregorianischen Choral de jure als eigentliche Musik der katholischen Kirche betrachtete.⁴⁶²

⁴⁵⁷ Vater (2000), 132.

⁴⁵⁸ Maier (2007), 35.

⁴⁵⁹ Kellner (1956), 336.

⁴⁶⁰ Fellerer (1985), Anm. 22, 33.

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Vater (2000), 139.

3. Rezeption

3.1. Auflagenchronologie

Das Lehrbuch wurde nach dem von Gerber beschriebenen Verlagsortwechsel⁴⁶³ in neun erfolgreichen Auflagen (1741, 1748, 1751, 1756, 1761, 1764, 1768, 1781, 1804)⁴⁶⁴ von Lotter gedruckt, was Mančal dazu bewegte es als „wohl erfolgreichste Singschule aus Augsburger Produktion“⁴⁶⁵ zu bezeichnen. Sieht man einmal von den ähnlich beliebten und im Rahmen dieser Darstellung bereits besprochenen Traktaten von Gumpelzhaimer und Carissimi [?] ab, so mag diese Aussage - die Zahl der Nachdrucke als Messgröße der Beliebtheit des Lehrbuchs vorausgesetzt - zutreffend erscheinen.

Dabei scheint am Beispiel von Münsters *Musices instructio* die Rolle Augsburgs als wichtiger Verlagsort musiktheoretischer Schriften in besonderer Weise auf. Während von dessen in Münsters Wirkungsort Bad Reichenhall erschienenen ersten Auflage heute kein Exemplar mehr erhalten ist, was darauf hindeutet, dass dieser Version des Lehrbuchs kein großer Erfolg beschieden war, entwickelte es sich - nachdem es von Lotter in Augsburg gedruckt wurde - zu einem wahren Verkaufsschlager. Von der überregionalen Verbreitung (einige Exemplare sind sogar nach Amerika gelangt) zeugen die nachfolgend nach Ländern geordneten Fundorte der heute noch erhaltenen Exemplare des Traktats.⁴⁶⁶

⁴⁶³ Gerber schreibt hierzu in seinem Lexikonartikel zu Münster: "Die erste Auflage seiner *Musices Instructio* etc. erschien: Schwäbisch Halle 1732 (...) und die zweyte Augsburg: 1741. Gerber (1813), 525. Ein Exemplar dieser von Gerber beschriebenen Erstauflage wurde bisher nicht gefunden. Ferner handelt es sich bei der Gerberschen Ortsangabe wohl um eine Verwechslung. Es ist unwahrscheinlich, dass der Lexikograph tatsächlich Schwäbisch Hall als den Verlagsort der Erstausgabe angeben wollte. Viel eher ist denkbar, dass Münsters Traktat in Bad Reichenhall erschien, wo er zum gegebenen Zeitpunkt beruflich wirkte. Diese offensichtliche Falschangabe Gerbers wurde ohne kritische Anmerkung von Rheinfurth (vgl. Rheinfurth 1977, 116) und Layer (vgl. Layer 2004, 913) übernommen.

⁴⁶⁴ Vgl. Rheinfurth (1977), 106.

⁴⁶⁵ Mančal (1997), 892.

⁴⁶⁶ Vgl. Warszawski, Jean-Marc" Münster, Joseph Joachim Benedikt," http://www.musicologie.org/Biographies/m/muenster_joseph_joachim_benedikt.html

Deutschland: Dominikanerkloster Heilig Kreuz, Augsburg; Deutsche Staatsbibliothek, Berlin; Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek, München; Proschesche Musikbibliothek, Regensburg; Leopold-Sophien Bibliothek, Überlingen

Österreich: Benediktinerstift, Admont; Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg; Zisterzienserstift, Stams; Österreichische Nationalbibliothek, Wien

Schweiz: Stiftsbibliothek, Einsiedeln;⁴⁶⁷ Stiftsbibliothek, Engelberg; Stiftsbibliothek, St. Gallen

Belgien: Bibliothèque Royale, Brüssel

England: British Museum, London

Italien: Bibl. de seminario, Bressanone

USA: Sibley Music Library, Eastman School of Music, Rochester N.Y.; Library of Congress (Music Division), Washington D.C.

3.2. Der Verlagsstandort Augsburg als wesentlicher Faktor für die Verbreitung der *Musices instructio*

Es ist beeindruckend, dass sich Münsters Augsburger Version der *Musices instructio* auf dem musikalischen Lehrbuchmarkt, der im Zeitalter von Aufklärung und erstarkendem Bürgertum durch eine Fülle von Neuveröffentlichung einer starken Fluktuation unterworfen war, über 60 Jahre und damit bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts behaupten konnte. Dies ist nicht zuletzt dem Faktum geschuldet, dass das Lehrbuch besonders für die Stifte und Klöster gedacht war, deren Musikpflege in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine letzte goldene Epoche erlebte. Münsters Verleger Lotter bediente mit seinem engmaschigen Vertriebsnetz diese Nachfrage und stieg mit dieser Strategie zum größten Musikalienverlag Süddeutschlands auf.

⁴⁶⁷ Die Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln besitzt neben der fünften und achten Auflage von Münsters *Musices instructio* auch dessen Choralschule *Scala Jacob ascendendo et descendendo* und seine *Opera III und VI*, vgl. Helg (1999), 75 und 122.

Die Verlegung der Werke Münsters war somit ein Teil des Erfolgskonzepts des protestantischen Buchdruckers Lotter, den Bedarf an katholischer Kirchenmusik in Süddeutschland zu befriedigen. Dieser durch geschäftliche Interessen bedingte Pragmatismus, der über etwaigen konfessionellen Vorbehalten stand, stellt ein besonderes Charakteristikum des Standorts Augsburg dar. So wussten die Augsburger Verleger und Künstler immer eine Lösung, um auf einen lohnenden Auftrag oder ein interessantes Geschäft nicht verzichten zu müssen. Vice versa schätzten die Auftraggeber (einschließlich der katholischen Prälaten oder der lutherischen Pfarrer) gegebenenfalls die ästhetische Qualität und das handwerkliche Können höher ein, als den Besitz des ‚richtigen‘ Gebetbuches. Am Geschäftsmodell der protestantischen Verleger (insbesondere Lotter), auf den Vertrieb von katholischer Kirchenmusik zu setzen, manifestiert sich das Beispiel einer konfessionellen Grenzüberschreitung, die in verschiedenen Segmenten des wirtschaftlichen Lebens in der Reichsstadt Augsburg der gängigen Praxis entsprach. Diese Grenzüberschreitungen und Spielräume waren ein notgedrungener Teil des Systems, die es reibungslos funktionieren ließen und flexibel genug machten, um beiden Konfessionsgemeinschaften gerecht zu werden.⁴⁶⁸ Der kaufmännische Pragmatismus war hierbei eine tragende Säule des auf Ausgleich zwischen den Konfessionen bedachten, auf Reichsebene einzigartigen,⁴⁶⁹ Augsburger Modells.

Entscheidend dafür, dass die protestantischen Verleger aus Augsburg das Geschäftsfeld des Drucks von *Catholica* dominierten, war dabei, dass diese für den No-

⁴⁶⁸ Der vorangegangene Absatz entlehnt seine Erkenntnisse aus François' Publikation *Die Kunst sich mit dem Himmel zu arrangieren* (Zweites Kapitel IV. Buchhandel und künstlerische Berufe), François (1991), 133 ff. François gewinnt darin den demographischen, wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Aspekten der Parität neue Seiten ab. So nimmt er, was den kulturellen Bereich anbelangt, nicht nur zur Geschäftspraxis protestantischer Verleger Stellung, katholische Kirchenmusik zu vertreiben, sondern äußert sich auch zu den bildenden Künsten. Auch hier hatten beispielsweise die protestantischen Goldschmiede ein deutliches Übergewicht. Konfessionelle Grenzen wurden hierbei derart umgangen, dass "katholische" Aufträge zunächst an katholische Goldschmiede vergeben wurden. Diese leiteten die Aufträge dann an ihre protestantischen Kollegen weiter. So war es nicht selten der Fall, dass ein fertiger Kunstgegenstand zwar die Marke eines katholischen Goldschmieds trug, dieser jedoch von einem protestantischen Berufskollegen gefertigt wurde. Siehe hierzu François (1991), 134.

⁴⁶⁹ Vgl. Mančal (1997), 880.

tendruck generell kapitalintensiveren Investitionen besser als die wirtschaftlich schwächer gestellten katholischen Drucker stemmen konnten.⁴⁷⁰

Mit der Säkularisation⁴⁷¹ endete diese Phase der Klöster als Träger kirchenmusikalischer Hochkultur. Ein Lehrbuch wie das von Münster wurde nun nicht mehr so stark nachgefragt, da in den Klöstern und Stiften die Hauptabnehmer derartiger Literatur nicht mehr existierten. Auch für den Musikalienverlag Lotter brach so ein ganzer Absatzmarkt weg, woraus eine ernste Verlagskrise resultierte, die durch die Publikation der Werke des eben genannten Erfolgskomponisten Franz Bühler gemildert werden konnte.

Bis vor der Säkularisation zählte Münster zu den wichtigsten Zugpferden des Lotter-schen Musikalienimperiums. Er ist im Verlagsinternen Ranking mit 18 selbständigen Werkausgaben hinter Bühler (43), Königsberger (37), Kobrich (33), Rathgeber (33) und Dreyer (23) auf Rang sechs der erfolgreichsten Autoren platziert. Nimmt man zu seiner *Musices instructio* seine Choralschule *Scala Jacob* hinzu, so machen Münsters theoretische Werke (13) über zwei Drittel seiner 18 selbständigen bei Lotter erschienenen Werkausgaben aus.⁴⁷²

Augsburgs zentrale Bedeutung als Verlagsort für Musiktheoretica am Beispiel der *Musices instructio* wird aber auch daran sichtbar, dass Münster diese nicht in der St. Zeno nahegelegenen Metropole Salzburg drucken ließ. Dies ist bemerkenswert, da Münster nicht zuletzt aufgrund seiner Studienzeit in enger Verbindung zu den Salzburger Hofmusikern stand.⁴⁷³ Auch sein vermutlicher Lehrer Johann Baptist Samber, den er in seiner *Musices instructio* zitiert, ließ seine Theoretica in der Zeitspanne von 1704 bis 1724 allesamt in Salzburg von Johann Josef Mayr drucken. Lotter d. Ä. importierte Sambers Traktate zu Beginn seiner Musikverlegertätigkeit, da er die Nachfrage an musikalischen Lehrbüchern zu dieser Zeit nicht mit eigenen Verlagsprodukten bedienen konnte.⁴⁷⁴

Sechzehn Jahre später ist Lotter nicht mehr zwingend darauf angewiesen, auf verlagsfremde Publikationen zurückzugreifen, um den Bedarf an musiktheoretischen Traktaten zu decken, da er nun, wie das Beispiel Münsters zeigt, verlagseigene Lehrbuchprodukte anbieten kann.

⁴⁷⁰ Vgl. Wohnhaas (1997), 156.

⁴⁷¹ Siehe 227 ff. der vorliegenden Arbeit.

⁴⁷² Zählung nach Rheinfurth (1977)

⁴⁷³ Vater (2000), 138.

⁴⁷⁴ Mančal (1997), 886.

In dem Umstand, dass der wohl sein Leben lang in Diensten der Chorherren von St. Zeno stehende Joseph Joachim Benedikt Münster dabei die Zusammenarbeit mit den im über 200 km entfernten Augsburg beheimateten protestantischen Verlegern Lotter und Klaffschenckel bevorzugte, obwohl das von seiner Wirkungsstätte Bad Reichenhall rund 20 km entfernte Kultur- und Handelszentrum Salzburg als durchaus näherliegende Alternative in Frage gekommen wäre, wird auf eindrucksvolle Weise die überregionale Bedeutung der Freien Reichsstadt Augsburg als Verlags- und Distributionsort für Musikaliendrucke sichtbar.

I. Ignaz Franz Xaver Kürzinger (1727-1797): *Getreuer Unterricht zum Singen im Manieren und die Violin zu spielen*, Augsburg (1763)

1. Genese

1.1. Kindheit und Jugend

„Den 21ten August 1797 starb zu Würzburg Hr. Ignaz Franz Kürzinger, Hof-Musiker und Chor-Director im hochfürstlichen Julius-Spitale in seinem 81ten Lebensjahre. Vielleicht ist es Manchem unserer Leser nicht unangenehm, mit diesem, in aller Rücksicht merkwürdigen, wenigstens sonderbaren Manne etwas näher bekannt zu werden.“⁴⁷⁵

Das vorangehende Zitat stammt aus einem biographischen Artikel, der anlässlich des Todes des Trompeters, Violinisten, Komponisten und Musikpädagogen Franz Xaver Ignaz Kürzingers in den *Würzburger wöchentlichen Anzeigen* erschienen ist. Der nachfolgende Abschnitt der vorliegenden Darstellung teilt die Intention des oben zitierten Textes, das Leben des in unseren Tagen weitestgehend in Vergessenheit geratenen Musikers – wenngleich nach heutigen wissenschaftlichen Gütekriterien – nachzuzeichnen. Hierbei wird ein besonderer Fokus auf Kürzingers musikalische Tätigkeiten, insbesondere als Kapellmeister an der Deutschmeisterlichen Residenz in Bad Mergentheim und als späterer „Musicinstructoris“ des Juliusspitalischen Studenten-Musäums in Würzburg⁴⁷⁶ zu legen sein, um vor diesem Hintergrund im nachfolgenden Kapitel dieser Darstellung seine Sing- und Violinschule *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren und die Violin zu spielen* (1763) betrachten zu können. Kürzinger kommt, wie dem nachfolgend abgebildeten Taufmatrikel zu entnehmen ist, am 30. Januar 1724 als Sohn des Türmers Johann Anton und dessen Frau Maria Genovefa zur Welt.

⁴⁷⁵ *Würzburger wöchentliche Anzeigen* Nro. 29 (1798), 225.

⁴⁷⁶ Kirsch (2002), 127.

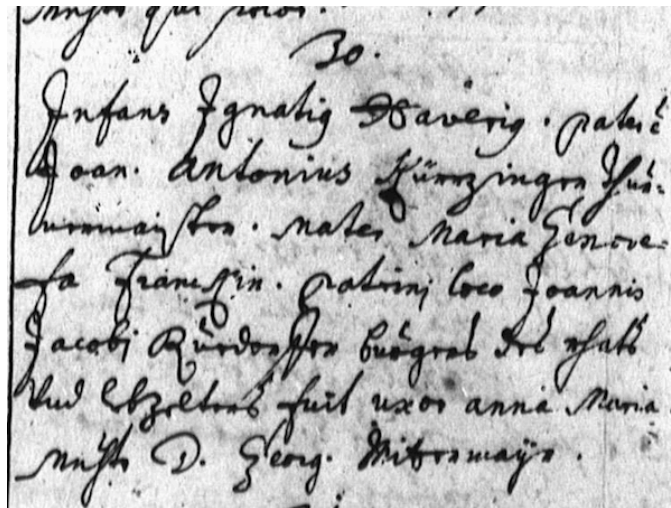


Abb. 29: Taufeintrag von Franz Xaver Ignaz Kürzinger, AEM Matrikel Rosenheim 6127, 304.

Diese Tatsache ist insofern von Bedeutung, da Kürzingers Geburt in zeitgenössischen Berichten fälschlicherweise auf das Jahr 1717 datiert wird, was u.a. sowohl aus dem bereits oben zitierten Nachruf als auch aus den Publikationen *Neue Fränkische Chronik*⁴⁷⁷ und *Die Bayern in Franken und die Franken in Bayern*⁴⁷⁸ hervorgeht. Auch was Sterbejahr- und Ort anbelangt, finden sich in älteren Biographien fehlerhafte Angaben. So ist im 1857 erschienenen *Neuen Universal-Lexikon der Tonkunst* über Kürzinger zu lesen, dass dieser im Jahr 1770 als Kapellmeister in Mergentheim gestorben sei.⁴⁷⁹

Die Musik hat wohl bereits in Kürzingers Kindesalter aufgrund des väterlichen Berufs als Türmermeister eine wichtige Rolle gespielt. Es ist erwiesen, dass Stadtpfeifer und Türmer nicht selten in der Musikgeschichte als Begründer ganzer Musikdynastien fungierten und durch ihre Tätigkeit das für jeden Musiker neben der vererbten Neigung und Veranlagung erforderliche Kindheitsmilieu schufen.⁴⁸⁰ Zu den Hauptaufgaben des Türmers, der diesen Beruf erst nach erfolgreich absolvierter Ausbildung und dem Bestehen staatlich reglementierter Prüfungen ausüben durfte, gehörte das Auf- und Abblasen. Während das Aufblasen als Teil eines innerstädtischen Signalsystems dazu bestimmt war, Fremde, die sich den Stadtmauern näherten, anzukündigen, diente das Abblasen dazu, jede volle, halbe oder viertel Stunde anzuzeigen.⁴⁸¹ Das Abblasen oder Stundenblasen beinhaltete neben der für die Stadtbevölkerung hilfreichen Stundenangabe den nützlichen Nebeneffekt, etwaigen Nachlässigkeiten des

⁴⁷⁷ Vgl. Andres (1808), 691.

⁴⁷⁸ Vgl. Oberthür (1804), 148.

⁴⁷⁹ Vgl. den betreffenden Eintrag zu Kürzingers Sohn Paul Ignaz, Bernsdorf (1857), 677.

⁴⁸⁰ Baumgartner (1982), 251.

⁴⁸¹ Altenburg (1979), 12.

Türmers bei der Ausübung seiner Wachdienste vorzubeugen.⁴⁸² Indem der Türmer das jeweilige Stundensignal blies, gab er zu erkennen, dass er nicht eingeschlafen war oder den Turm verlassen hatte.⁴⁸³ Für Kürzingers Vater bedeutete dies, dass er täglich den Morgen- Mittags- und Abendgruß vom Rosenheimer Mittertor blasen musste.⁴⁸⁴ Ferner gehörte es zu seinen Pflichten, gemeinsam mit anderen Musikern an hohen Feiertagen von der selben Stelle aus einen Choral erklingen zu lassen.⁴⁸⁵ Da das Gehalt eines Türmers meist spärlich ausfiel, war es ihm gestattet, zu festlichen Anlässen wie z.B. größeren Familienfeiern, Gastgelagen, Zunftschmäusen und vielen anderen Lustbarkeiten aufzuspielen.⁴⁸⁶ Die städtischen Auftraggeber wünschten hierbei ganz dem höfischen Vorbild entsprechend, nicht nur Tanz- sondern auch Tafelmusik.⁴⁸⁷ Franz Magnus Böhme fasst das aus einer Kombination von Wach- und Musizieraufgaben bestehende Stellenprofil eines städtischen Türmers im 18. Jahrhundert wie folgt zusammen:

„In den deutschen Städten hieß der Stadtpfeifer im Mittelalter bis auf neuere Zeit auch Thürmer nach seiner Amtswohnung, die er auf dem Thurm einer bestimmten Kirche (...) hatte. (...) Um ihn scharten sich, je nach Bedarf und Statut, andere Horn- und Pfeifenbläser, seine Gesellen, die ihm an Festtagen die mehrstimmigen Choräle abblasen halfen und Tanzmusik in Stadt und Land aufspielten, die er als Meister unter den Gesellen und Lehrbuben leitete.“⁴⁸⁸

Neben der Anleitung der eigenen Gesellen wurde den Türmern mancherorts die Aufgabe zu Teil, dem Schulmeister bei der Durchführung des Singunterrichts behilflich zu sein.⁴⁸⁹

Aufgrund der Beschaffenheit des eben skizzierten Berufsprofils eines Türmers (v.a. unter Berücksichtigung des letztgenannten Aspekts) scheint es naheliegend, dass Kürzinger erste grundlegende musikalische Unterweisungen vom Vater erhalten hat. Hierfür spricht zudem, dass er wie sein Vater Johann Anton Trompete spielen konnte, was im späteren Verlauf dieser Arbeit Erwähnung finden wird.

⁴⁸² Altenburg (1979), 12.

⁴⁸³ Engel (1929): Musik und Musikleben in Greifswalds Vergangenheit, 14, zit. n. Altenburg (1979), 13.

⁴⁸⁴ "Franz Xaver Berr Jun." <http://www.stadtarchiv.de/?id=445>

⁴⁸⁵ Ebd.

⁴⁸⁶ Altenburg (1979), 19.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Böhme (1886), 290.

⁴⁸⁹ Schnürl (1998), 51

1.2. Studien- und Soldatenjahre

Es ist aus heutiger Sicht nicht mehr zu rekonstruieren, wie lange Kürzinger im heimischen Rosenheim verweilte, ehe er im ca. 100 Kilometer entfernten Innsbruck Studien in Rhetorik, Poesie und Musik in einem dortigen Klerikalseminar begann.⁴⁹⁰ Es ist außerdem unklar, ob es Kürzingers eigenem Wunsch entsprach, ursprünglich eine geistliche Laufbahn einzuschlagen - sicher ist jedoch, dass er es sich schließlich anders überlegt haben muss:

„Er hatte sich nach Vollendung seiner Studien, vielleicht mehr aus Zwang, als freyer Wahl dem Klerikerstande gewidmet, aber es ging ihm, wie vielen Andern, denen man nach dem in diesem Falle allerdings unphilosophischen Grundsatz, sich frühe an die Beschwerlichkeiten des Standes zu gewöhnen, bey ihrem Eintritte schon Dinge aufbürdet, welche nebst dem, daß sie selten Einfluß auf die Erfüllung der Pflichten des Standes haben, mehrere Jahre bitter und unfruchtbar, und doch dabey wenig Aussicht auf eine billige Entschädigung machen. Kürzinger's feuriges Temperament, sein immer lebhafter Drang ins Weite, fand in trockenen Asketen durchaus nichts, was ihn hätte fesseln können: er verließ, weil ihm zu viel Läppisches und Maschinenartiges in der häuslichen Ordnung des Seminares lag, den gewählten Stand, reisete ohne Verzug nach Ungarn, und legte, wie solche Menschen gar gern von einem Äußersten zum andern überspringen, als Trompeter unter einem kaiserlich-königlichen Cürassier-Regimente militärische Uniform an.“⁴⁹¹

Wie alle zeitgenössischen Biographien übereinstimmend berichten, dient Kürzinger zwischen 1730 und 1740 in besagtem k.k. Regiment. Diese Zeitangabe erscheint aus dem Blickwinkel der historischen Kürzinger Biographien stimmig, da diese dessen Geburt auf das Jahr 1717 datieren (s.o.). Kürzinger hat sich aus heutiger Sicht wohl frühestens im Jahr 1740 freiwillig zum Militärdienst gemeldet, da er zu diesem Zeitpunkt das für Rekruten bestehende Mindestalter von 16 Jahren erreicht hatte.⁴⁹²

⁴⁹⁰ Vgl. Oberthür (1804), 149.

⁴⁹¹ *Würzburger wöchentliche Anzeigen* Nro. 29 (1798), 226 f.

⁴⁹² Siehe hierzu Kroll (2006), 77.

Diese Sichtweise deckt sich auch mit aktuelleren einschlägigen Lexikonartikeln, die Kürzinger als Teilnehmer des Ersten Schlesischen Krieges (1740-1742) ausweisen.⁴⁹³

Die Feldzüge seiner Einheit, an denen er ausnahmslos teilnimmt, führen ihn nach Ungarn, Böhmen, Italien, Elsaß, Belgien und Holland.⁴⁹⁴ Kürzinger lernt so zahlreiche Länder, deren „Geographie und Topographie“, den „Charakter der verschiedenen Völker“ und die dort gesprochenen Sprachen kennen.⁴⁹⁵ So sagt man ihm nach, dass er neben Kenntnissen in Latein und Griechisch, die er sich während seiner Studienzeit in Innsbruck angeeignet hat, auch „Französisch, Italienisch und etwas Holländisch“ gesprochen haben soll.⁴⁹⁶ Während einem dieser geschilderten zahlreichen Feldzüge gerät Kürzinger in preußische Gefangenschaft:

„(...) diesem Unglücke verdankte er seine ganze Bildung als Musiker; denn ein Zufall machte ihn dem berühmten Graun bekannt, und dieser edle Mann fand so viel Wohlgefallen an Kürzinger's Lebhaftigkeit, Talenten und Eifer, daß er ihn in das Heiligthum der theoretischen Musik einweihete. Kürzinger sprach von diesem großen Manne mit inniger Rührung, und mit Tränen wiederholte der 80jährige dankbare Schüler die Wohltätigkeit seines Lehrers, dem er nebst körperlicher Pflege, vermuthlich auch Manches von der Würde, womit er seinen obgleich nie ganz besieigten, militärischen Styl mäßigte,⁴⁹⁷ zu danken hatte.“⁴⁹⁸

Der Sänger und Komponist Carl Heinrich Graun (1703/04-1759),⁴⁹⁹ der mit seinem Bruder Johann Gottlieb (1703-1771) und Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) zu den wichtigsten Vertretern der Berliner Schule zählt, spielt eine zentrale Rolle in Bezug auf Kürzingers musikalisches Wirken. Der Hofkapellmeister König Friedrichs II.

⁴⁹³ Vgl. Frick (2009), 272.

⁴⁹⁴ Oberthür (1804), 149.

⁴⁹⁵ *Würzburger wöchentliche Anzeigen* Nro. 29 (1798), 227.

⁴⁹⁶ Oberthür (1804), 149.

⁴⁹⁷ Oberthür (1804) spricht davon, dass Kürzinger C.H. Graun „die Ausbildung seiner musikalischen Talente, sowie die Reinigung seines Künstler- Geschmacks“ zu verdanken habe (149.)

⁴⁹⁸ *Würzburger wöchentliche Anzeigen* Nro. 29 (1798), 227 f.

⁴⁹⁹ Die Länder Berlin und Brandenburg widmeten dem Leben und Werk C.H. Grauns im Jahr 2001 eine gemeinsame Landesausstellung. Siehe hierzu den Ausstellungskatalog samt darin enthaltener Graun-Monographie: Terne (2001), *„Ich wünsche ihn lange zu hören“: (F.W. Marpurg): der Komponist und preussische Hofkapellmeister Carl Heinrich Graun und seine Brüder.*

(1712-1786) vermittelt Kürzinger seine Idee des Galanten Stils, die durch die Pflege der anmutigen Kantilene gekennzeichnet ist.⁵⁰⁰ Weiterhin verkörpert Graun in diesen Tagen wie kaum ein anderer Künstler das Ideal des singend komponierenden Schöpfers.⁵⁰¹ Der Ansatz, das gesamte musikalische Tun und Denken vom Standpunkt des Sängers ausgehend zu betrachten, spiegelt sich nicht zuletzt in Kürzingers Unterrichtswerk *Getreuer Unterricht* wider. Kürzinger verbindet hier bewusst Gesangs- und Violinschule miteinander. Er tritt mit Überzeugung dafür ein, dass dem Erlernen jedes beliebigen Instrumentes eine grundlegende sängerische Ausbildung vorausgehen muss. Es erscheint durchaus schlüssig, dass er hierbei von seinem Lehrer Graun inspiriert wurde, zumal dieser sich während der 1740iger Jahre, also dem Zeitraum, in welchem die Begegnung der beiden stattgefunden haben muss, mit seinen italienischen Kantaten, die er zumeist selbst sang, bereits einen legendären Ruf als Sänger erarbeitet hatte.⁵⁰² Janz vermutet ferner, dass Kürzinger in der Zeit seiner preußischen Gefangenschaft neben Graun auch die persönliche Bekanntschaft mit Carl Philipp Emanuel Bach gemacht hat.⁵⁰³ Es ist gut möglich, dass es am Hof Friedrichs zu einer Begegnung gekommen ist, wenngleich hierfür bisher keine gesicherten Belege bekannt sind.

Die zeitgenössischen Biographien stimmen darin überein, dass Kürzinger nach einem Gefangenenaustausch noch einige Jahre im Militärdienst verweilte.⁵⁰⁴ In dieser Zeit scheint es auch zu persönlichen Begegnungen mit Kaiser Franz I (1717-1780) und dessen Gattin Maria Theresia (1708-1765) gekommen zu sein:

„Während des Krieges hatte er einige Mal das Glück, die große Kaiserin Theresia und den Kaiser Franz I zu sehen und zu sprechen; und dieses edle Paar wurde das Lieblings-Thema seiner Erzählungen. Thränen, dem Andenken der guten Kaiserin heilig, floßen über die Wangen des Greißen wenn das Gespräch auf die rührenden Scenen kam, wo sie in gefährlicher Lage die Hauptrolle spielte, und mit innigem Vergnügen wiederholte er die lustigen Anekdoten, welche zu jener Zeit vorfielen.“⁵⁰⁵

⁵⁰⁰ Gebhardt (1995), 53.

⁵⁰¹ Henzel (2002), 1509.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ Janz (1997), 24.

⁵⁰⁴ Vgl. Oberthür (1804), 149 f.

⁵⁰⁵ *Würzburger wöchentliche Anzeigen* Nro. 29 (1798), 228 f.

Am weiteren Verlauf der eben zitierten Passage wird deutlich, dass der namentlich nicht genannte Verfasser des am zweiten März 1798 in den *Würzburger wöchentlichen Anzeigen* erschienenen Nachrufs auf Franz Xaver Ignaz Kürzinger diesen näher gekannt haben muss: „Wo es zu scherzen und zu lachen gab, war Kürzinger; seine Neugierde riß ihn überall hin: alles durchsuchte, alles besah er (...)“⁵⁰⁶ Der unbekannte Verfasser bindet auch im weiteren Verlauf des besagten Nachrufs Informationen zu Kürzingers Persönlichkeit ein, die diesen als weltoffenen, wissbegierigen und zugleich humorvollen und zuvorkommenden Menschen schildern.

1.3. Begegnung mit Kurfürst Clemens August von Köln

Nach einer bewegten Dekade im Militärdienst schlägt Kürzinger ein neues Kapitel seines Lebens auf:

„In den Niederlanden nahm er seinen Abschied, durchreißte die Welt eine Zeitlang ohne Plan, und kam endlich nach Poppelsdorf, wo damals der Kurfürst von Köln Klemens August, Hof hielt.“⁵⁰⁷

Die Begegnung mit Kurfürst Clemens August (1700-1761), der aufgrund der bis dahin kaum erreichten Kumulierung geistlich-weltlicher Würden als „Monsieur de Cinq Églises“ in die Geschichte einging, stellte sich für Kürzinger als großer Glücksfall heraus.⁵⁰⁸ Clemens, der letzte Wittelsbacher Herrscher über das Kurfürstentum Köln, der aufgrund des frühen Todes seines Bruders Philipp Moritz – dieser verstarb im Alter von nur 20 Jahren an Masern - und der politischen Unterstützung seines ehrgeizigen Vaters Maximilian II. Emanuel von Bayern (1662-1726) bereits als 23jähriger Erzbischof von Köln wurde, entwickelte rasch Sympathien für den gedienten Soldaten und Musiker: Im Garten des Lustschlosses Clemensruhe, das Clemens August prachtvoll von Balthasar Neumann (1687-1753) erweitern ließ⁵⁰⁹, soll es, wenn man den zeitgenössischen Biographien Glauben schenkt, zu einer ersten Begegnung zwischen Kürzinger und dem Kurfürst gekommen sein:

⁵⁰⁶ *Würzburger wöchentliche Anzeigen* Nro. 29 (1798), 228 f.

⁵⁰⁷ Oberthür (1804), 149.

⁵⁰⁸ Braubach (1961), 18.

⁵⁰⁹ Kurfürst Joseph Clemens von Bayern (1671-1723), der Onkel von Clemens August, ließ 1715 der Grundstein für den Bau legen. Der zunächst mit dem Vorhaben beauftragte Architekt war Robert de Cotte (1656-1735).

„Hier besah er den Garten, und begegnete dem Churfürsten Clemens August. Dieser fragte ihn, ob er Soldat sey? Ein gewesener, antwortete Kürzinger. Der Churfürst, welcher ein großer Musik-Liebhaber war, und vorzüglich das Psalterium selbst spielte, wurde neugierig, und fragte weiter, welche Instrumente Kürzinger verstehe; und da er hörte, daß dieser auch das Psalterium spiele; so bestellte er ihn auf den andern Tag zu sich. Um sich zu empfehlen, setzte Kürzinger noch in der selben Nacht einige Stücke für das Psalterium, und erschien damit den andern Tag vor dem Churfürsten. Dieser führte ihn zu seinem Lieblings-Instrumente hin, und ließ es von ihm stimmen. Kürzinger tat es mit einer Fertigkeit, die dem Churfürsten gefiel, und fing dann an, seine Compositionen vorzuspielen. »Von wem sind diese Stücke?« fragte der Churfürst. »Es sind die Geburten der heutigen Nacht« antwortete Kürzinger. »Allso kann er auch componiren?« - »Wenn derley Stümpereien diesen Namen verdienen.« Aber der Churfürst merkte wohl aus diesen, obgleich überschnellten, Arbeiten und aus der übrigen Unterhaltung mit Kürzinger über den wissenschaftlichen Theil der Musik, daß er etwas mehr als Stümper seyn müsse, und lud ihn ein, als Musiker an seinem Hofe Dienste zu nehmen (...) und also wurde er Köllnischer Hof-Musiker und bey nahe der beständige Begleiter seines neuen Herrn.“⁵¹⁰

Kürzinger ist von da an Mitglied der kurfürstlichen Hofkapelle, die zu dieser Zeit 33 Musiker (ohne Bläser) umfasste und bis heute eine wichtige Rolle in zahlreichen Beethoven Biographien spielt, weil dort sowohl dessen Großvater Ludwig (1712-1773), als auch sein Vater Johann Beethoven (1740-1792) als Sänger wirkten. Es ist davon auszugehen, dass Kürzinger in der Hofkapelle als Violinist fungierte. Bei Bedarf wurde das Ensemble um bis zu 15 Trompeter, Pauker und Oboisten erweitert.⁵¹¹ Ob Kürzinger in solchen Fällen als Trompeter eingesetzt wurde, ist nicht bekannt. In Bezug auf sein Verhältnis zum Kurfürsten scheint Kürzinger jedenfalls strategisch klug agiert zu haben, denn Clemens August schätzte dessen Gesellschaft offenbar sehr:

„Dieser lernte ihn immer besser kennen (...), hatte Freude an der literarischen Bildung seines Hof- Musikers, und fand ihn bald unentbehrlich in müßigen

⁵¹⁰ *Würzburger wöchentliche Anzeigen* Nro. 29 (1798), 230.

⁵¹¹ Henseler (1961), 92.

Stunden zu seiner Unterhaltung durch Musik oder scherzende Gespräche (...)⁵¹²

Kürzinger hat hierbei wohl einen wichtigen Grundsatz beachtet,⁵¹³ der im Umfeld des Kurfürsten galt: Wer etwas bei ihm erreichen wollte, der musste ihm überallhin folgen und vor allem bei jeder Gelegenheit seinem Gusto in den Wissenschaften und Künsten, vor allem in der Musik, applaudieren.⁵¹⁴ Die Wertschätzung des Kurfürsten Clemens August gegenüber Kürzinger drückt sich auch in seinem Angebot aus, ihn auf eine Italienreise zu begleiten. Kürzinger nimmt dieses Angebot gerne an:

„Unter Kürzinger's größten Wünschen stand schon lange eine Reise nach Italien, um dieses reizende Land mit seinen Merkwürdigkeiten und großen Meistern in der Musik kennen zu lernen (...) An der Seite eines Mannes [*Clemens August, Anm. d. Verf.*], der selbst gerne Beobachtungen machte (...) gesichert gegen alle Arten des Mangels, welcher dem Zwecke solcher Reisen bey so manchem hinderlich wird, und als Begleiter des angesehenen Fürsten überall gut aufgenommen und discret behandelt, konnte Kürzinger seiner Wißbegierde, seinem Streben nach Bildung mehr, als er selbst gehofft hatte, Genüge leisten.“⁵¹⁵

Clemens August entwickelte auf seinen Italienreisen, ganz dem damals herrschenden Zeitgeist entsprechend, eine große Vorliebe für die italienische Musik. An seinem Hof herrschte uneingeschränkt der italienische Gusto.⁵¹⁶ In diesem Zusammenhang wurden auch die Italiener Donnini (1700-1751), Gioseffo Trevisiani de Ballompré (1687-1732), Joseph Clemens dall' Abaco (1710-1805) (u.a.) in leitenden Positionen der Hofmusik installiert. Kürzinger „schätzte die Arbeiten der italienischen Meister, und (...) verkannte ihren Werth nicht.“⁵¹⁷ Allerdings stellte er sich gegen eine un-

⁵¹² *Würzburger wöchentliche Anzeigen* Nro. 29 (1798), 230.

⁵¹³ Angesichts der Dominanz der absolutistisch geführten Höfe und der damit konkurrierenden Bischofssitze, Klöster und großen Stadtpfarreien hatte ein davon unabhängiges Musikleben einen schweren Stand. Vgl. hierzu Heinrichs (2006), 104. Die Musikergeneration um Kürzinger sah sich daher mit dem Problem konfrontiert, innerhalb dieser feudalen Strukturen von Adel und Klerus als 'bessere Leibeigene' betrachtet zu werden, was schon Leopold Mozart missfiel und bei seinem Sohn später zum Bruch mit seinem Salzburger Dienstherrn führte.

⁵¹⁴ Henseler (1961), 92.

⁵¹⁵ *Würzburger wöchentliche Anzeigen* Nro. 29 (1798), 231.

⁵¹⁶ Valder-Knechtges (1985), 362.

⁵¹⁷ *Würzburger wöchentliche Anzeigen* Nro. 29 (1798), 232.

reflektierte Adaption aller aus Italien stammenden musikalischen Modeerscheinungen.

„[Er] tadelte aber desto mehr die Vorurtheile der Teutschen, die nur in italienischen Stücken wahre Schönheit zu finden glaubten, und sogar soweit gingen, daß sie teutsche Stücke nur dann erst würdigten, wenn der schlaue Verfasser sie mit italienischen Texten (...) zu täuschen wusste. Vorzüglich unzufrieden war er darüber, daß man gegen alle Regel Arien und andere Stücke aus italienischen Stücken und Opern und Operetten in den Kirchen aufführte, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, ob Text und Melodien dahin passen.“⁵¹⁸

Der Kirchenhistoriker Klaus Wittstadt (1936-2003) bezeichnet Kürzinger auf Basis des vorangegangenen Zitats als „Urheber verschiedener kirchenmusikalischer Reformen.“⁵¹⁹ In der Tat scheint ihm die Pflege der Kirchenmusik zeitlebens besonders am Herzen gelegen zu sein:

„Kürzinger (...) arbeitete vorzüglich an der Verbesserung und Reinigung⁵²⁰ der Kirchenmusik, und suchte besonders in allen Compositionen durch den natürlichen Ausdruck des Textes den Zweck derselben zu erfüllen.“⁵²¹

1.4. Anstellung als Kapellmeister zu Mergentheim

Die bereits erwähnte Italienreise soll, wie aus dem in den *Würzburger wöchentlichen Anzeigen* erschienenen Nachruf hervorgeht, für Kürzinger neben dem intensiven Studium der italienischen Musik auch noch einen weiteren positiven Nebeneffekt gehabt haben:

„Aehnliche Beweise der Schärfe seiner Urtheilskraft überzeugten auch den Churfürsten bey der Reise nach Italien immer mehr, daß Kürzinger ein brauchbarer Mann sey, und Theils seiner Zuneigung gegen ihn, Theils seyner Liebhaberey und seiner innern lebendigen Thätigkeit eine Sphäre anzuweisen,

⁵¹⁸ *Würzburger wöchentliche Anzeigen* Nro. 29 (1798), 232.

⁵¹⁹ Wittstadt (2004), 347.

⁵²⁰ Kürzingers Vorstellung von einer der Liturgie angemessenen Kirchenmusik entspricht damit der Auffassung Benedikts XV. Dieser verfügte 1745 in seiner Enzyklika *Annus Qui*, dass im Gesang nichts erklingen soll, was profan, weltlich oder theatralisch ist. Schumacher (2002), 7 (Anm. 4).

⁵²¹ *Würzburger wöchentliche Anzeigen* Nro. 29 (1798), 234.

wo er mit Vortheil wirken könnte, stellte er ihn als Kapellmeister zu Mergentheim an.“⁵²²

In Mergentheim residierte seit dem Jahr 1530 der Hochmeister des Deutschen Ordens, zu dem Clemens August im Jahr 1732 gewählt wurde. Dieser Titel als Administrator des Hochmeistertums in Preußen und Großmeister in deutschen Landen stellte für den Erzbischof von Köln, Bischof von Münster, Bischof von Paderborn, Bischof von Hildesheim und Bischof von Osnabrück eine reiche Sinekure⁵²³ dar.⁵²⁴

Kürzinger tritt diese Stelle im Jahr 1751 an, weshalb aus heutiger Sicht anzuzweifeln ist, ob die gemeinsame Italienreise mit Clemens August tatsächlich in einem wie von zeitgenössischen Monographien hergestellten kausalen Zusammenhang mit seiner Berufung als Kapellmeister in Bad Mergentheim steht, da die drei Italienaufenthalte des Kurfürsten in den Jahren 1717-1719, 1727 und 1755 stattfanden. Besonders diese dritte Italienreise stand ganz im Zeichen der Musik. Hier faszinieren Clemens August besonders die Opernaufführungen in Venedig. Er war davon so angetan, dass er dem dortigen Kapellmeister Antonio Nagli ein Präsent von 20 Dukaten machte.⁵²⁵ Es wäre daher aus heutiger Sicht auch diese Variante möglich, dass Kürzinger den Kurfürsten auf eben dieser Reise begleitet hat – zu einem Zeitpunkt, als er bereits das Amt des Mergentheimer Kapellmeisters bekleidete. Bedauerlicherweise finden sich im Hofreisejournal von Clemens August keine Hinweise auf Kürzinger, anhand deren man das exakte Zeitfenster seiner Italienreise hätte bestimmen können.⁵²⁶

Am siebten März 1751 erhält Kürzinger von der Mergentheimer Regierung die Nachricht, dass der Kurfürst nach den Eindrücken seines jüngsten Besuches der deutschmeisterlichen Residenz beschlossen hat, „den hiesigen hof Musicum Franz Xaveri Kirtzinger zum Capellenmeister mildest zu ernennen.“⁵²⁷ Das zitierte Schreiben enthält ferner die Weisung, dass Kürzinger „aufgrund des ermangelens einer

⁵²² *Würzburger wöchentliche Anzeigen* Nro. 29 (1798), 233.

⁵²³ Sinekure (lat. sine cura, ohne Sorge), Pfründe mit Einkünften, aber ohne Amtsgeschäfte, dann überhaupt ein Amt, mit dem großes Einkommen ohne viel Arbeit verbunden ist. Meyer (1909), 489.

⁵²⁴ Nottarp (1961), 41.

⁵²⁵ Henseler (1961), 92.

⁵²⁶ Stollberg-Rilinger (2000), das Hofreisejournal enthält die Transkription sämtlicher Verzeichnisse, die Aufschluss über die Reisen von Clemens August geben.

⁵²⁷ StA L B246 Bü48, 94.

Instruction“⁵²⁸ einen die Aufgaben des Kapellmeisters definierenden Katalog erstellen und anschließend der kurfürstlichen Regierung zukommen lassen möge.

Die Tatsache, dass Clemens August dazu bereit ist, für Kürzinger eigens eine Kapellmeisterstelle in Mergentheim einzurichten, stellt einen eindrucksvollen Beleg für dessen Wertschätzung gegenüber seinem bisherigen Hofmusiker dar. Zudem muss Clemens August in hohem Maß an Kürzingers musikalische, aber auch organisatorische Kompetenzen geglaubt haben, da er ihm, wie aus dem zitierten Erlass hervorgeht, die Aufgabe erteilt, selbständig das Stellenprofil eines Kapellmeisters auszuarbeiten. Dieser Vertrauensvorschuss seitens der Kurfürsten soll sich als weise Entscheidung herausgestellt haben, da sich Kürzinger mit Elan und Fleiß an seine neue Aufgabe macht. Innerhalb von 24 Tagen stellt er einen umfangreichen Aufgabenkatalog zusammen, in dem sich - abgesehen von der Bedeutung für die Auseinandersetzung mit Kürzingers Biographie – ein wertvolles Dokument des Musiklebens abseits der höfischen Kristallisationspunkte des Barock und der Vorklassik manifestiert.

Kürzinger richtet in seinem vom 31. März des Jahres 1751 datierten Schreiben, das er unter den Betreff *Unterthänigstes Project die instruction Eines zeitlichen Capellmeisters betreffend wie solches Eine Hochfürstl. Hoch. Und Teutschmeisterl. Regierung alhir mir selbst aufzutragen die hohe grund gehabt* stellt, zunächst einige persönliche Worte an den Kurfürst und Mitglieder der Stadt- und Provinzregierung:

„Euer Hochwürden und Genaden, Magnificentz und Excellenz, habe damit das von mir begehrte projectum instructions eines zeitlichen Capellmeisters in tiefster demuth vor Eure Füße legen wollen, wie ich ein solches nicht aus mir selbst erdichtet, sondern aus verschiedenen zeit meines eigne reißens an vielen Höften mir vorgekommen (...) solcheter Herrn Melothetis, Capellmeistern, und Musique Directeur, auch aus deren gedruckten Schriften mit sonderbahrer mühe erlehret habe.“⁵²⁹

Kürzinger bringt damit zum Ausdruck, dass das von ihm ausgearbeitete Stellenprofil sowohl auf von ihm auf Reisen gemachten Beobachtungen und Erfahrungen, hierbei könnte ihm v.a. sein Lehrer Carl Heinrich Graun, seinerzeit selbst Kapellmeister in Berlin als Vorbild gedient haben, als auch theoretischen Kenntnissen der Materie basiert. Im folgenden grenzt Kürzinger das Amt eines Kapellmeisters von dem eines Regens Chori ab, was dem Hintergrund, dass letzteres Amt bisher gemessen an der

⁵²⁸ StA L B246 Bü48, 94.

⁵²⁹ Ebd., 95.

kulturellen und politischen Größenordnung Mergentheims für ausreichend erachtet wurde, geschuldet ist. Er verknüpft diese Erklärung mit der Argumentation, dass es in Mergentheim eine musikalische Instanz vom Gewicht und der Autorität eines Kapellmeisters bedürfe, die der in seinen Augen sich in einem schlechten Zustand befindlichen dortigen Musikkultur zu neuem Glanz verhelfen kann:

„Höchst Dieselben werden nun sumb hieraus erkennen können, was hier ein grosser unterschied zwischen der Stöll eines Chori Rectoris, und eines Capellmeisters seye, und was letzterer (...) viele Kunst, sambt Wissenschaften besitzen und ungemein vielles sich bearbeithen müsse, besonders, wan derselbe Eine durch schläfrig, und nachlässigkeit in den Staub der ordentlichen fusion verfallenen Musique, wiederumb (...) am Taglicht bringen solle: bite daher demüthigst, mich in Verricht, und einrichtung dies so mühesamb (...) werkhes (...) wieder alles anfall meiner, und auch der lieben Musique frieden sicher zu lassen, weillen ich die gegen mich erbitterter theils Hochmüthiger gemüther, (...) die hisige Musique nemblich in ortnung zu bringen ohnmöglich anderst mach gebühr erfüllen kan, umb soviell mehr, da mir Seine des Herrn-Hoch-und Teutschmeisters Churfüstl. Durch. Zu Cöllen als auch des Herrn Vice Statthalters Landchomenturs zu Ellingen (...) selbst dero Höchsten schutz genädig versprochen haben, und ich ohne denselben auch gar nichts, hingegen mit demselben alles mögliches zu prostieren getraue und von hertzen gehrn will. Mit der sicherung, daß ich kräftig manutenirt würde die Musique, gewiss in kürtzerer Zeit, als es meiner möglichkeit mechte zu getrauet werden, der ich hirin falls einer gnädigen erhör mich getröstendt, in geziemter veneration lebens länglich beharre (...)“⁵³⁰

Nach diesem Appell an den Kurfürsten, führt Kürzinger zehn wesentliche Punkte ins Feld, die klar umreißen, welche charakterlichen Eigenschaften, musikalischen und wissenschaftlichen Qualifikationen ein Kapellmeister aufzuweisen und wie sein Rang und seine Position innerhalb der höfischen Hierarchie zu definiert sein hat. Des Weiteren listet Kürzinger die organisatorischen Verantwortlichkeiten, die auf den Schultern des Kapellmeisters lasten, auf:

⁵³⁰ StA L B246 Bü48, 96.

„1mo Soll derselbe vor allem einen Geistlichen Lebenswandel führen nicht minder Dem Hohen Orden p.p. getreu über diemaßen fleißig, auch unermüdet, nüchtern, und redlich seyn.

2do soll derselbe in verschiedenen Sprachen und Wissenschaften als in Poesi, in Rhetorica, in Philosophia et Mathesi nicht nur allein, als auch in allen Musicalischen instrumenten besonders in dem höchsten grathe der Musique, ich sage, in der Regular, und fundamentalen Satzkunst oder Composition als erfahren seyn, daß er dießfalls hinlänglich practische proben, und auch selbst ein theoretisches Examen mit Ehr ausstehen können.

Meine practische proben habe ohnmaßgeblich bereits schon abgelegt, und getraue mir auch theoretische in offener Demuth darzu thuen, nachdem ich ein mitglied der Correspondierenden Sozietät Musicalischer Wissenschaften in Teutschland, zu seyn die Ehre habe.“⁵³¹

Über eine mögliche Mitgliedschaft Kürzingers in der *Correspondierenden Sozietät Musicalischer Wissenschaften* war bislang nichts bekannt, weshalb dieser Umstand bisher nicht in der einschlägigen Fachliteratur berücksichtigt wurde. Interpretiert man die obige Passage, so geht nicht eindeutig hervor, ob Kürzinger bereits Mitglied in der *Societät* war, oder in naher Zukunft eine Mitgliedschaft anstrebte. Dies zu klären, wäre ein interessanter Anknüpfungspunkt für weitere Nachforschungen, was jedoch den Rahmen der vorliegenden Darstellung sprengen würde.

Für die nachfolgende Analyse von Kürzingers Lehrbuch *Getreuer Unterricht...* gilt es eine mögliche oder angestrebte Mitgliedschaft in der Sozietät Mizlers zumindest zu berücksichtigen, deren Zielsetzungen nachfolgend zusammengefasst werden sollen: Die besagte Gesellschaft wurde im Jahr 1738 von dem aus Heidenheim (Mittelfranken) stammenden Universalgelehrten Lorenz Christoph Mizler (1711-1778) mit der Zielvorgabe gegründet, „die musicalischen Wissenschaften in einen möglichst vollkommenen Zustand zu bringen.“⁵³² Mizler strebte den Nachweis an, dass die Musik als Wissenschaft zu betrachten und der Philosophie zuzuordnen ist. Zugleich betont Mizler in all seinen Schriften, dass Musik, Mathematik und Metaphysik in einem besonderen Verwandtschaftsverhältnis zueinander stehen.⁵³³ Diese Ansichten vertritt er bereits in seiner *Dissertatio, quod musica ars sit pars eruditionis philosophicae*

⁵³¹ StA L B246 Bü48, 97.

⁵³² Wöhlke (1940), 101.

⁵³³ Leisinger (1994), 75.

(1734), die in Gelehrtenkreisen großen Zuspruch erfuhr und in diesem Zuge im Jahr 1736 ein zweites Mal aufgelegt wurde.⁵³⁴ Mizlers Bestrebungen, die Musik als Wissenschaft zu etablieren, und ihr somit mehr Ansehen und Würde zu verschaffen, resultiert aus der Entwicklung, dass die Musik im 18. Jahrhundert zunehmend als Kunst betrachtet wurde, was Pädagogen und Wissenschaftler dazu veranlasste, die Musik aus den Gymnasien als Pflegestätten der Wissenschaften zu verdrängen.⁵³⁵ Ein ähnliches Bild zeigte sich an den Universitäten, wo die Musik(-theorie), als Lehrgegenstand vollständig gestrichen wurde.⁵³⁶ Mizler spricht in der Satzung der *Correspondierenden Societät der Musicalischen Wissenschaften* den Wunsch aus, dass die Musik in einem Atemzug mit der Mathematik, Redekunst und Poesie genannt werden möge und hebt ferner auf die für ihn unbestritten existierende Verbindung zwischen Mathematik und Musik ab:

„In was für einem Zustand die musikalischen Wissenschaften bishero gewesen, ist bekannt. Man hat bloß eine historische Erkenntnis von der Musik gehabt, und wenn ja einige eine philosophische Erkenntnis davon zu überkommen sich Mühe gegeben, so sind sie doch von den Unvernünftigen, als dem größten Haufen, mehr getadelt als gelobet worden, daß die mathematische Erkenntnis in der Musik schlechterdings mit der philosophischen verbunden werden müsse, wollen bis diese Stunde die wenigsten erkennen. Es ist solches gar nicht nöthig zu erweisen, Die ganze Musik bestehet ja aus lauter Quantitäten. Es hat also die Musik eine große Ausbesserung vonnöthen. In dieser absicht haben wir uns vereiniget, um die musikalischen Wissenschaften, sowohl was die Historie anbelanget, als auch was aus der Weltweisheit, Mathematik, Redekunst und Poesie dazugehöret, so viel als möglich ist in vollkommenen Stand zu setzen.“⁵³⁷

Ein möglicher Einfluss der Sozietät [?] auf Kürzinger zeigt sich an dieser Stelle besonders deutlich, da er in seiner *Instruction eines zeitlichen Capellmeisters* fordert, dass nicht allein praktischer Musiker sein, sondern ganz im Sinne Mizlers in Poesie, Rhetorik, Philosophie und Mathematik bewandert sein sollte.

⁵³⁴ StA L B246 Bü48, 97.

⁵³⁵ Wöhlke (1940), 9.

⁵³⁶ Wagner (1921), 1 ff.

⁵³⁷ Mizler (1739), 73 f.

Angesichts der illustren Mitglieder der Gesellschaft – neben Mizler gehörten u.a. Georg Philipp Telemann (1681-1767), Meinrad Spieß (1683-1761), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Kürzingers Lehrmeister Carl Heinrich Graun und Johann Sebastian Bach (1685-1750) der *Societät* an (auch Leopold Mozart wurde laut dessen eigener Angabe von Mizler um eine Mitgliedschaft angefragt⁵³⁸) – und der Tatsache, dass man in der Regel förmlich um eine Mitgliedschaft angefragt wurde (eine Initiativbewerbung war nicht möglich), wäre eine mögliche Mitgliedschaft Kürzingers ein Grund, seine Bedeutung für das Musikleben in und um Würzburg in zukünftigen Forschungsarbeiten zu thematisieren.

Nachdem sich Kürzinger zu den für die Stelle eines Kapellmeisters erforderlichen Qualifikationen geäußert hat, fordert er, dass dieses mit einer großen Verantwortung verbundene Amt mit einem entsprechenden Rang und Status innerhalb der höfischen Hierarchie gewürdigt wird:

„3tio weillen ein Capellmeister sowohl in der Kürchen als bey hof Musique alles zu sagen hat, würd solcher gemeinlich von hohen Personen vorgestellt (...)“⁵³⁹

In diesem Zusammenhang führt Kürzinger an, dass der Kapellmeister die Aufsicht über die gesamten örtlichen Musikalien hat. Er ist somit auch verpflichtet, das vorhandene Material, das seiner Ansicht nach nicht auf dem aktuellsten Stand ist, zu sichten, zu ordnen und bei Bedarf Neuanschaffungen zu tätigen:

„Soll derselbe nach besehener Vorstellung von seithen Einer Hochfürstl. Regierung, die vollkommene Direction über die sammentliche Kürchen, und Hoft Musique, ohne mindeste wiederred, oder murren deren übrigen Musicorum auf sich haben, dahero ein ordentliches inventarium über all, und jede sowohl in Einer Löbl. Hochfürstl. Hoft Capellen, als in dem Löbl. Pfahr. Gotteshaus, und geschriebener Musicalien, instrumenten, sitten behälter, sambt denen schlüsslen zum Chor, und behälteren auf anderen geräth, sich richtig Extradieren lassen, hiernach aber auch seiner besonderen Revision, und musterung, gleichlauttender inventaria verförtigen (...) Unser Kürchen musicalien bedürfen

⁵³⁸ Am 24. November 1755 schreibt L. Mozart an Lotter: "Ihnen im größten Vertrauen gesagt, man hat mir einen Brief von einem weiten Ort her zugeschrieben, wo man mir berichtet, daß man gedenket mich als ein Mitglied - - erschrecken Sie nicht! - - oder - - lachen Sie nicht - - mich als ein Mitglied der correspondirenden Societät musikalischer Wissenschaften zu ernennen." zit. n. DöringNowak (2002), 109.

⁵³⁹ StA L B246 Bü48, 98.

höchst einer sehr mühsamen ausmusterung, ansonsten wohl der 3te Theill von olims zeiten, aber nicht mehr anjetzt brauchbahr.“⁵⁴⁰

Der vierte Punkt in Kürzingers Instruktion thematisiert die Aufgabe des Kapellmeisters, Unbefugten den Zutritt zum Chorraum der örtlichen Kirchen zu untersagen:

„4to soll er, wie es aller orten gebräuchlich, gehalten seyn, niemandt, wer er auch ihmer sey, den Music Chor bey Hoft oder inder Pfahr betreten zu lassen, er seye dan ein Musicus, oder ex officio etwas zu verrichten aldorthin bestellet (...)“⁵⁴¹

Laut Kürzinger sind ungebetene Gäste der „ursprung aller vorfallenden Confusion“⁵⁴² und mitunter dafür verantwortlich, „daß der Capellmeister mit seiner Musique nicht ordentlich forthfahren, und die einschleichende Fähler nicht recht Corrigirn kann (...)“⁵⁴³

An fünfter Stelle führt Kürzinger an, dass der Kapellmeister für Disziplin und Ordnung in der Hofkapelle zu sorgen hat:

„5.to soll derselbe alle unordnung auß dem chor, oder bey Hoft-Musique, welche leicht geschihet einer deren untergebenen Musicorum, das vorgegebene nicht verrichten, seine angewiesene stöll ändern, oder sonst einige Stutzigkeit ereignen will, auf alles schwätzen, hin, und herlaufen, stossen mit den füssen, und sonst derley unartiger Tact-geberden, in dem geheiligten gotteshaus gahr nicht geduldeten (...) solches also gleich bey Einer genädsten Herrschaft anzeigen.“⁵⁴⁴

Anschließend weist Kürzinger darauf hin, dass der Kapellmeister darauf zu achten hat, dass die Kirchenmusik hinsichtlich der Art der zu Gehör gebrachten Stücke, als auch deren Besetzung auf die Besonderheiten des Kirchenjahres abgestimmt wird:

„6.to soll er ein unterschied im gottesdienst nach der zeit, und festtügen machen, auch in Adventu Domini, wie in der Heilligen Fasten, und Bußzeit, Keine figurierte Vesper, außer an festtügen noch viell weniger eine figurierte Compe-

⁵⁴⁰ StA L B246 Bü48, 98.

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² Ebd.

⁵⁴³ Ebd.

⁵⁴⁴ Ebd., 99.

let, auch im ambt der Heilligen Mehs zur selben Bußzeit (...).⁵⁴⁵ Kürzinger fordert „in der heill. Char wochen, und bey absingung des heil. Pahsions, auch am grünen donnerstag nach dem gloriam bis heill. Charsambstag zum gloria Keine orgel, sondern Contra Bahs, und Posaunen [zu] gebrauchen, da nun einige zeit her das gantze jahr hindurch ihmer eine leyer ohne unterschied gehört worden.“⁵⁴⁶

Der siebte Punkt der *Instruction eines zeitlichen Capellmeisters* beinhaltet die für die Qualitätssicherung der örtlichen Hofmusik unerlässliche Anweisung, jegliche dort von einzelnen Musikern geplante Darbietung nur unter dem Vorbehalt der Genehmigung durch den Kapellmeister stattfinden zu lassen:

„7mo soll er keinem frembden Musico erlauben, sich auf dem chore oder bey Hoft Hören zu lassen, er habe sich dan bey ihm zeitlich gemeldet, und hirzu licentz erhalten (...) gleichwie auch derselbe keinen hiesigen Musico gestatten soll, etwas in der Kürch, oder bey Hoft produciren zu wöllen, bevor er hirvon wissenschaft und selbes wohl übersehen hat.“⁵⁴⁷

An achter Stelle betont Kürzinger, dass es ebenfalls zu den Pflichten des Kapellmeisters gehört, seine untergebenen Musiker zu regelmäßigem Üben anzuhalten und ferner dafür Sorge zu tragen, dass diese pünktlich und in angemessener Verfassung den Proben und Musikaufführungen beiwohnen:

„8.vo soll er die Musicos nicht nur allein öfters zur prob in der Kürchen, oder in einem particular Haus, sondern auch umb nicht bey dem gottesdienst, oder Hoft Musique aus zu bleiben, zu spat oder wohl gar betrunken zu erscheinen, doch mit gebührendem regard (...) anhalten, oder so diess fruchtlos, bey höcherm orthten Ahsistentz suchen.“⁵⁴⁸

Kürzinger fügt dieser Anweisung eine persönlich an Clemens August gerichtete Erklärung bei, in der er darauf hinweist, dass das Üben und Proben nicht nur für junge, sondern auch für gestandene Hofmusiker unerlässlich ist:

„Es sagen zwar einige, das probiren gehöre vor die buben, und jungen, nicht aber vor Männer, massen seye schon genugsamb gelehrt wäre? Wan dem als

⁵⁴⁵ StA L B246 Bü48, 99.

⁵⁴⁶ Ebd.

⁵⁴⁷ Ebd.

⁵⁴⁸ StA L B246 Bü48, 100.

so waren, Sr. Churfürstl. Durchl., Hofmusici auch keine Männer weillen seye fast täglich 2. Zu 3. Mahlen, auch oft wegen sehr schlecht scheinenden dingen probation gehalten?“⁵⁴⁹

An vorletzter Stelle spricht Kürzinger die Pflicht des Kapellmeisters an, sich für die Pflege der örtlich vorhandenen Musikalien und Instrumente einzusetzen. Dies ist ein Sachverhalt, den er bereits im dritten Gliederungspunkt anreißt und nun entsprechend vertieft:

„9.no soll derselbe die instrumenten, (...) Musicalien, und anderes geräth in gutem standt zu halten sich befeissen, und so etwas hierran zu reparieren, oder neues zu kaufen nöthig wäre, die kosten bey Einer Hochfürstl. Chammer, oder Heilligen Pfleg, nach gestalt der sachen, gegen quittung zu erlangen (...)“ Kürzinger formuliert in diesem Zusammenhang eine weitere Pflichtaufgabe eines Kapellmeisters „hin und wieder selbst, neue Musicalien zu Componieren.“⁵⁵⁰

Kürzinger weist anschließend darauf hin, dass der Zustand der Instrumente vor Ort besser sein könnte:

„die instrumenten werden schlecht genug aussehen, massen sich niemand hierrumb bekümmert (...)“⁵⁵¹

Auch mit dem für die Mergentheimer Kirchen zuständigen Orgelbauer ist Kürzinger äußerst unzufrieden – ein Umstand, der ihm eine eigene Nebenbemerkung wert ist:

„NB: der orgelmacher von wachtbach hat zwar ein gewisses gehalt, die hiesige orgel werkh öfters zu visitiren, und zu butzen, ist aber würkhlich, so lang ich alhier zu seyn die hohe genad habe, noch niehmals erschienen, und da diess ael organographiam, Consequenter unter dem Capellmeister gehöret, könnte dessen in der instruction ohnmassgeblich auch bedacht werden, besonders weil er so Commod, alias faul ist.“

Der zehnte und letzte Punkt der Instruktion enthält die Anweisung, dass der Kapellmeister auch die Musik zu speziellen weltlichen und kirchlichen Anlässen zu bestellen hat:

⁵⁴⁹ StA L B246 Bü48, 100.

⁵⁵⁰ Ebd.

⁵⁵¹ Ebd.

„10.mo soll derselb Vermög seiner sehr grossen mühwaltung an allen jahr- tags, zunft, und figurirten leichenämbtern (...) accidentien, die ohnedeme gantz klein und selten vorkommen, zu gemüssen haben - - “⁵⁵²

Kürzinger macht in seinem Schlussplädoyer deutlich, dass er trotz der großen Aufgabenfülle, die mit dem Amt des Kapellmeisters verbunden ist, gerne dazu bereit ist, dieses mit all seinen ihm zur Verfügung stehenden Kräften auszufüllen. Er fügt diesem Ansinnen die Bitte hinzu, dass der bisher für die Musik in Mergentheim Hauptverantwortliche „alt erlebte Cantor Zächerl, welcher so manchem ein dorn im auge ist, in seinen tagen keinen schaden darunter leiden möchte.“⁵⁵³

Die Mitglieder der örtlichen hochfürstlichen Regierung zu Mergentheim, welche die vorangegangene Instruction eines zeitlichen Capellmeister von Kürzinger zur Einsicht erhalten, zeigen sich vor allem von Kürzingers an zehnter Stelle formulierten Forderung, besondere Gottesdienste und Feierlichkeiten musikalisch zu gestalten und sich somit zum regulären Gehalt etwas dazu verdienen zu können, wenig ange- tan, wie aus einem an den Kurfürsten gerichteten Schreiben hervorgeht:

„(...) was gestatten Er Kürtzinger mit dem ienig, was er bisher als anfangs an- genommenen altist von dem zunftämbtern, einkleydung primizen, und anderen der gleichen accidentien (...) nicht zufriden seyn wolle, sondern (...) als Capel- lenmeister mehrere Zulagen wolle, dahero wir dessen itziges gehalt der von uns geenderten instruction nicht beysetzt haben, sondern Einer hochlöbl Re- gierung überlassen müssen, zumahlen es auch umb den rang zuthuen ist, welchen Er gleich wie bey anderen Höfen zubekommen sich willicht die ge- danken macht. Was nun die accidentien sonderheithich bey deren exequien belangt werden diese kaum können erhört werden, indem solcher auch den wohlbemittelt zu theuer fallen, und lieber wollen für das gelth wollen heil. mes- sen lesen lassen, als trauer music haben.“⁵⁵⁴

Kürzinger bleibt trotz des kritischen Einwands seitens der Mergentheimer Beamten bei seiner Forderung nach den obig angeführten „Accidentien.“ Er verleiht besagter Bitte mehr Nachdruck, indem er auf seine bisherigen Verdienste um die Mergenthei- mer Musik verweist:

⁵⁵² StA L B246 Bü48, 100.

⁵⁵³ Ebd.

⁵⁵⁴ StA L B246 Bü48, 101.

„Eur Hochwürden: und genaden, Magnificents und Excellentz haben nun einigermassen gesehen, und gehört, was unermüdeter fleiß, unzählige arbeit, und kosten die stölle eines zeitlichen Capellenmeisters erfordere, und wie selbige von mir mit sorgfältiger ausrottung der eingewurtzelten unordnung, aus allen meinen kräften noch zu dato ausgeübt worden. kann dahero gantz getrost hoffen, daß ich umb ausförtigung meiner annoch rukh ständigen instruction unterthänig gezimments ansuchen, dabey aber inständigst bitten wölle, mir das (...) *projectum instructionis* (...) vor deren ausförtigung, und genädigsten Churfrstl: eigenständigen unterzeichnung, aus einer kleiner zeit zu Communiciren, besonders da es aus den strittigsten puncten deren Musicalischen accidentien ankommt (...)“⁵⁵⁵

Kürzingers Worte scheinen ihre erhoffte Wirkung nicht zu verfehlen. Am 29. August 1751 erhält er eine von Clemens August *projectierte instruction*, die sich abgesehen von einigen geänderten Formulierungen, weitestgehend mit Kürzingers Entwurf deckt.⁵⁵⁶

Abgesehen davon, dass die durch den Kurfürsten protegierte Instruktion Kürzingers Wünschen und Vorstellungen in weiten Teilen entspricht, fällt beim Betrachten beider Versionen auf, dass sie sich über etwaige unterrichtliche Verpflichtung eines Kapellmeisters ausschweigen. Dies ist für die vorliegende Darstellung insofern von Bedeutung, da Kürzingers erfolgreiche Sing- und Violinschule, die 1763 erstmals in Augsburg erschienen ist und im nachfolgenden Kapitel ausführlich besprochen werden soll, während dessen Lebensphase als Kapellmeister von Mergentheim entstanden ist. Der Inhalt dieses Unterrichtswerks legt nahe, dass Kürzinger über einen reichhaltigen Schatz an eigenen Lehrerfahrungen verfügt haben muss und diese in Form der Herausgabe eines Buches mit anderen teilen wollte.

Kürzinger feiert in Mergentheim nicht nur berufliche Erfolgsmomente sondern findet dort auch sein privates Glück. „Er verehelichte sich mit einer Bürgerstochter von Mergentheim,“⁵⁵⁷ die ihm in Paul Ignaz (*28. April 1750) und M. Agnes (*8. April 1752) zwei Kinder schenkte.⁵⁵⁸ Paul Ignaz Kürzinger (1750- nach 1820) sollte ebenfalls wie sein Vater eine Laufbahn als Musiker einschlagen. Nach Studien in Rechts-

⁵⁵⁵ StA L B246 Bü48, 103.

⁵⁵⁶ Ebd. 113 f.

⁵⁵⁷ *Würzburger wöchentliche Anzeigen* Nro. 29 (1798), 233.

⁵⁵⁸ Kirsch (2002), 128.

wissenschaften widmete er sich erst später verstärkt der Tonkunst.⁵⁵⁹ Im Jahr 1775 wurde er Mitglied der Kurbayerischen Hofkapelle in München, ehe er in die Kapelle des Fürsten Thurn & Taxis in Regensburg wechselte „wo er u. A. die Festmusik komponierte, die aus Veranlassung der Anwesenheit Kaiser Josephs II. daselbst gegeben wurde. Sie gefiele dem Monarchen so gut, daß er den Komponisten sogar nach Wien einlud. Dieser Einladung folgte er denn auch und erhielt eine Anstellung als Musik-Direktor an einer Erziehungs-Anstalt.“⁵⁶⁰

Dass Paul Ignaz als Enkel und sein Vater Franz Xaver als Sohn eines Türmermeisters ihr Leben der Musik widmeten, ist ein eindrucksvolles Beispiel für die eingangs in diesem Kapitel zitierte Aussage Baumgartners, dass Türmer und Stadtpfeifer nicht selten ganze Musikedynastien begründeten.

Nachdem Kürzinger im August 1751 von Clemens August offiziell als Mergentheimer Kapellmeister bestätigt wurde, muss er sich unverzüglich darum bemüht haben, die örtlich vorhandenen Musikalien zu ordnen und um neue Werke zu erweitern. Dies legt ein Verzeichnis nahe, das er am 24. Januar 1752 bei der kurfürstlichen Regierung eingereicht hat.⁵⁶¹ Kürzinger listet darin sowohl selbst verfertigte Stücke, als auch Werke anderer Komponisten auf, die von ihm selbst oder damit beauftragten Assistenten abgeschrieben wurden. Das Verzeichnis erfüllt für Kürzinger neben dem Ausführen des in der kurfürstlichen Instruktion u.a. in Punkt vier festgehaltenen Auftrags, seinen Vorgesetzten den Erwerb oder das Verfassen neuer Musikalien anzuzeigen, auch den Zweck, eine Rückerstattung seiner entstandenen Auslagen geltend machen zu können. Für die vorliegende Studie sind vor allem zwei Musikalien aus dem Verzeichnis bedeutsam:

Zum einen sind die an erster Stelle angeführten von Kürzinger selbst komponierten acht Symphonien zu nennen. Diese im Galanten Stil gehaltenen Werke, die für eine Besetzung von zwei Violinen, Viola da Braccio, zwei Trompeten oder wahlweise Hörner und Basso Continuo geschrieben sind, erschienen im Jahr 1751 bei Lotter in Augsburg⁵⁶² - demselben Verlag, der zwölf Jahre später seine Violinschule mit großem Erfolg absetzen sollte. Außerdem ist bezüglich der acht Symphonien festzuhal-

⁵⁵⁹ Angermüller (1999), 33.

⁵⁶⁰ Bernsdorf (1857), 677.

⁵⁶¹ Siehe StA L B246 Bü48, 129 f.

⁵⁶² Der exakte Wortlaut aus dem Verlagskatalog lautet wie folgt: Kürzingers, Ign. Franc. Xav. VIII Sinfoniae solemniores sed breves, a 2. Violinis, 1. Viola da Braccio, 2. Trompis vel Cornibus, a Basso continuo. Tam pro Ecclesia, quam Aula compositae, fol. ibid. 1751, Layer (1964), 35 f.

ten, dass diese im Jahr 1754 erfolgreich in Memmingen aufgeführt wurden, wie aus den Protokollbüchern des Collegium musicum hervorgeht:

„den 12. July wurde abermals Collegium gehalten, und zwar zu Ehren eines vortrefflichen Virtuosen, Namens Risch aus Ilmenau (...) dem Virtuosen wurden fl 4. Verehret, u. damit ich nichts vergesse, so sind im diesem Collegio von des Koenigsberger und Kürzinger p 3 fl. neu erkaufften Synfonien einige mit gutem applauso aufgeführt worden. Die Gesellschaft war anbey sehr groß u. unter solcher S.^r Herrl.^{kt} der H. B.^r [Bürgermeister, *Anm. d. Verf.*] v. Stoll befindlich.“⁵⁶³

Die zitierte Passage kann als Beleg dafür herangezogen werden, dass Kürzinger bereits über einen stattlichen Bekanntheitsgrad verfügte, als er 1763 sein Lehrbuch *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren und die Violin* zu spielen veröffentlichte.

Zum anderen weist Kürzingers Verzeichnis den Erwerb von sechs Symphonien aus der Feder von Leopold Mozart auf. Dies zeigt, dass Kürzinger Leopold Mozart nicht nur als Pädagogen und Musiktheoretiker, sondern auch als Komponisten geschätzt haben muss.⁵⁶⁴

1.5. Musikalische Tätigkeiten in Würzburg

Mit dem Tod von Clemens August am 7. Februar 1761 verschoben sich die Vorzeichen unter denen Kürzingers Tätigkeit als Kapellmeister zu Mergentheim stand merklich zu seinen Ungunsten, da er in dem Kurfürsten seinen einflussreichsten und wichtigsten Fürsprecher und Gönner verlor. Ab diesem Zeitpunkt litt seine Autorität sowohl bei den Kapellmitgliedern, als auch den örtlichen Regierungsbeamten. Aus dieser geschwächten Position heraus war es für ihn schließlich nicht mehr möglich,

⁵⁶³ An dieser Stelle ist Johannes Hoyer für den freundlichen Hinweis und die Übermittlung des Quelltextes aus dem Stadtarchiv Memmingen zu danken. Die zitierte Passage ist dem Protokollbuch des Collegium musicum (A 396-4), 193 entnommen.

⁵⁶⁴ In der im nachfolgenden Kapitel der vorliegenden Darstellung ausführlich besprochenen Sing- und Violinschule Kürzingers findet sich eine Passage, in der Kürzinger seine Wertschätzung für Mozarts Violinschule zum Ausdruck bringt: "Doch thun diejenigen, denen es von Herzen ist, die Violin gründlich spielen zu lernen, recht wohl daran, wenn sie sich Herrn Mozarts Violinschule, welche ungemeine Dinge thut, und nur wenige Gulden kostet, also gleich beym Anfange anschaffen (...),"Kürzinger (1793), 54.

sein Amt auszuüben, weshalb er für sich und seine Familie die Entscheidung traf, ein neues Lebenskapitel aufzuschlagen. Seine zu diesem Zeitpunkt bereits erworbene ausgezeichnete Reputation und seine nicht zu verachtenden Verbindungen waren ihm in dieser Situation besonders wertvoll, weshalb es nicht lange dauern sollte, ehe er in Würzburg als Hofmusiker angestellt wurde :

„Er kam nach Würzburg unter der Regierung des höchstseligen Fürsten Adam Friederich, der schon vorher ihn kennen gelernt hatte, und wurde von demselben unter die Hof-Musiker als Violinist aufgenommen.“⁵⁶⁵

In Bischof Adam Friedrich von Seinsheim (1708-1779) fand Kürzinger erneut einen kunstbeflissenen, der Musik in großem Maße zugewandten Dienstherrn, dessen Name zusammen mit denen seiner Onkel und Amtsvorgänger Johann Philipp Franz von Schönborn und Friedrich Karl von Schönborn eng mit der barocken Blütezeit der Stadt Würzburg im 18. Jahrhundert verknüpft ist. Die nachfolgende Passage vermittelt einen Eindruck der in jenen Tagen vom Würzburger Fürstbischof zelebrierten Prachtentfaltung:

„Wenn das Barock feierte, kamen Augen, Ohren und Gaumen auf ihre Kosten. Mit allen Sinnen pflegte man zu genießen, die Künste verschmolzen zum Gesamtkunstwerk und das Fest wurde zum Spektakel. Der ganze Gebäudekomplex der Würzburger Residenz war im Grunde nichts anderes als eine großartige Kulisse aus Muschelkalk, Marmor, Stuck und Blattgold, eine Kulisse für die Inszenierung des Lebens vom Landesherrn. Da wurden bei Kerzenschein die erlesensten Speisen verzehrt, die der Fürstbischof seinen noblen Gästen aufzutischen wusste, da gab es Umzüge, Possenspiele, ja ganze Opernaufführungen im prächtigen Theater, Paraden und Aufzüge – und bei alledem erklang schönste Musik: Kammermusik, Gesangsmusik, Konzerte, Bläserfanfaren und dergleichen mehr, ausgeführt von Künstlern des In- und Auslandes, die, bestens geschult und kompositorisch geschickt, für die vielfältigsten Anlässe stets das Richtige bereithielten.“⁵⁶⁶

Kürzinger wirkt an diesen eben beschriebenen Aufführungen als Hofviolinist mit und genießt schnell die Wertschätzung seines neuen Herrn, was sich nicht zuletzt positiv auf seine finanzielle Situation auswirkt:

⁵⁶⁵ *Würzburger wöchentliche Anzeigen* Nro. 29 (1798), 236.

⁵⁶⁶ Stahmer (1983), 5.

„Demnach der Hochwürdigste (...) dem Ignaz Franz Kürzinger in mildester Rücksicht seiner in der Music besitzenden sonderen Fähigkeit, auch bey der Hof- Music bisher mit Zufriedenheit geleisteten guten Diensten einen Jahres Gehalt von von Ein Hundert Gulden gnädigst beygeleget (...)“⁵⁶⁷

Kürzinger wirkt ab dem Jahr 1763 jedoch nicht nur als Violinist am kurfürstlichen Hof, sondern wird am 15. August desselben Jahres von Bischof Adam Friedrich zusätzlich damit beauftragt, die Kinder und Studenten des Juliusspitals sowohl in der Vokal- als auch der Instrumentalmusik fleißig zu unterweisen, um diese zu einer nützlichen Verwendung bei der Hofmusik zu befähigen.⁵⁶⁸ Kürzinger nimmt von da an eine wichtige Position innerhalb des Würzburger Musiklebens ein. Er ist maßgeblich für die musikalische Ausbildung der Kinder und Jugendlichen des an das Julius Spital angegliederten Studenten-Musäums⁵⁶⁹ verantwortlich. Das von Fürstbischof Julius Echter 1576 gegründete Spital sollte nicht nur der Fürsorge der Alten, Kranken und Gebrechlichen des Würzburger Hochstifts, sondern auch der Erziehung von Waisen und Kindern aus ärmeren Bevölkerungsschichten dienen.⁵⁷⁰ Diese soziale Einrichtung finanzierte sich durch Einkünfte, die durch die Bewirtschaftung der dazugehörigen Äcker und Weinberge generiert wurden. Den begabteren Schülern wurde der Besuch einer extra für sie eingerichteten Lateinklasse ermöglicht. Die Musik spielte von Anfang an eine wichtige Rolle am Spital. So bestimmte bereits die Waisenhausschulordnung von 1579, dass die Kinder regelmäßig Singunterricht erhalten sollten, wobei besonders die deutschen Kirchenlieder, lateinische Antiphonen und Responsorien geübt wurden, welche an den Sonn- und Feiertagen in der Kirche des Spitals gesungen wurden.⁵⁷¹ Im Laufe der Zeit wurde die Musik nach und nach zum bestimmenden Faktor einer Aufnahme an das Spital, da die Kurfürsten ein großes Interesse daran hatten, aus den besten Studenten entsprechenden Nachwuchs für die Würzburger Hofmusik zu gewinnen. Diese Beteiligung an der Hofmusik war gemäß einer Verordnung aus dem Jahr 1758 exakt definiert:

⁵⁶⁷ StA WÜ HV Ms. f. 679, 29. Dezember 1763.

⁵⁶⁸ Vgl. Stölzle (1914), 111.

⁵⁶⁹ Der Terminus „Musäum“ ist hier in seiner ursprünglichen Bedeutung „Akademie, Haus der Musenfreunde“ zu verstehen.

⁵⁷⁰ Janz (1997), 17.

⁵⁷¹ Ebd., 18.

„Specification derjenigen Tagen und Stunden, in welchen die Julier-spithälische Studenten bey der Hofmusic zu erscheinen von dem Herrn Hof Cappelenmeister Wassmut beorderet worden seynd

1mo: an allen son- und Feyertagen das Jahr hindurch, wann Celsissimus da-hier zu Würzburg anwesend seynd

2do: in festis Episcopolibus, in primis eorum vesperis et summo sacro hora nona exepto festo Paschatis et Coena Domini

3tio: per quadragesimam die Lunae hora 5ta vespertina, subinde etiam non quod ipsis dicitur, Die Mercurii medio 5tae praecise

4to: in duobus festis Crucis hora octava matutina

5to: die 18 et 19 Januarii bey denen schweden festen bey dem hohen ambt gegen halb 9 Uhr morgens

6to: Dominica 8va. Corporis Christi auf dem allhiesigen Schloß.⁵⁷²

Kürzinger hatte neben der Aufgabe sicherzustellen, dass die vorangegangene Verordnung von den Studenten eingehalten wird, auch vom Bischof selbst festgesetzte weitreichende Verpflichtungen. Dies belegt eine undatierte *Dienstverrichtung eines zeitlichen Musikdirektors im hochfürstlichen Juliusspitale*:

- „1. alle Dienst- und Donnerstage von 12 bis 1 Uhr den Studenten im Singen und in der Instrumentalmusik Unterricht zu geben
2. an eben diesen Tagen die für die 5 Hauptfeste im Hospitale notwendigen Musikproben abzuhalten
3. hat er alle Sonn- und Feyertage frühe um 8 Uhr bey dem hohen Amte und
4. Nachmittags um ½ 2 Uhr bey den musikalischen Vespern, denen das Jahr über mehrere sind, nicht minder
5. bei den werketägigen Musikämtern frühe um 7 Uhr zu erscheinen.“⁵⁷³

Kürzinger hatte zudem den Aufnahmeprüfungen beizuwohnen, deren erfolgreiches Bestehen ein Studium am Studenten-Musäum erst möglich machte. Musikalische

⁵⁷² SpPf. zit. n. Stölzle (1914), 108.

⁵⁷³ OPfl. 100 Nr 6 Tom. I., zit. n. Stölzle (1914), 108 f.

Prüfungsgegenstände spielten dabei nicht zuletzt aufgrund der bereits angesprochenen Zuliefererfunktion des Spitals für die Würzburger Hofmusik das ganze 18. Jahrhundert über eine wichtige Rolle. Musikalische Begabung und Talent dienten dabei zur besonderen Empfehlung und begründeten einen Vorzug vor anderen Bewerbern.⁵⁷⁴

Das nachfolgende Zitat Kürzingers vermittelt einen genauen Eindruck davon, nach welchen Kriterien er die einzelnen Bewerber beurteilte:

„Ich verlange von keinem Mehreres als

eine gute dauerhafte Stimme

Anfangsgründe

Fähigkeit etwas zu erlernen

Je zierlicher nun und besonders je taktvoller ein Knabe singt, je weniger ist er auf meinem Chor nutz, weil also singen zu können schon so viele vorausgegangene Singjahre erfordert werden, daß die Stimme sodann nicht mehr lange dauern kann, als worüber der Beweis noch immer vor Augen liegt. Ich muß also jederzeit mein Augenmerk auf Dauerhaftigkeit der Stimmen richten, da ich jeden Knaben von obigen dreien Eigenschaften in etlichen Monaten soweit bringen kann, daß er wahrscheinlicher Weise mehrere Jahre mit höchster Zufriedenheit wird Dienste leisten. Der beste Sopranist nur auf ein einziges Jahrlein hilft mich fast gar nichts, dem Hochfürstlichen Julierspital ist es auch nicht zumuten, den besten Singknaben, da er sich schon auf einem andern Chor ausgemerglet, um ein einziges Singjahrlein wegen viele Jahre hernach zu ernähren, zu bekleiden und zu unterhalten, besonders wenn er auch im Studiren nichts wäre.“⁵⁷⁵

Denjenigen Bewerbern, welche den vorangehenden Kriterien standhielten und somit die Voraussetzungen für eine Aufnahme an die Bildungseinrichtungen des Juliusspitals erfüllten, war ein wichtiger Schritt für ihren persönlichen sozialen Aufstieg gelungen. Hierbei kristallisierte sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts heraus, dass ein Großteil der Absolventen des Studenten- Musäums anstatt einer wissenschaftlichen, geistlichen oder juristischen Karriere eine musikalische Laufbahn einschlug und im Zuge einer Mitgliedschaft bei der Würzburger Hofkapelle über Expektanzen allmäh-

⁵⁷⁴ Stölzle (1914), 103.

⁵⁷⁵ OPfl. 99 Nr 1 Tom. II., zit. n. Stölzle (1914), 108 ff.

lich auf ordentliche Stellen aufrückte.⁵⁷⁶ Diese Tatsache spricht für die hohe Qualität der musikalischen Ausbildung am Juliusospital, für die sich zu dieser Zeit der hiesige Musikdirektor Kürzinger verantwortlich zeigte. Zu Kürzingers bedeutendsten Schülern aus dieser Periode zählen der Klaviervirtuose und spätere Hofkapellmeister von Mainz, Johann Franz Xaver Sterkel (1750-1817),⁵⁷⁷ der Soloviolinist der Würzburger Hofkapelle und Komponist Joseph Küffner (1776-1856),⁵⁷⁸ Georg Valentin Röder (1776-1848),⁵⁷⁹ den wir im Jahr 1830 als Musikdirektor in Augsburg finden⁵⁸⁰ und Franz Joseph Fröhlich (1780-1862), dessen Wirken den Grundstein für eine systematische Musikausbildung in Würzburg legte.⁵⁸¹ Der berühmteste Schüler Kürzingers war allerdings zweifelsohne Georg Joseph Vogler (1749-1814). Abbé Vogler, der als Mannheimer Kapellmeister, Hofkapellmästare am schwedischen Hof in Stockholm und als rege tätiger Komponist, Musiktheoretiker und Musikpädagoge – zu seinen Schülern zählten Carl Maria von Weber (1786-1826) und Giacomo Meyerbeer (1791-1864) – in die Musikgeschichte einging, wurde, wie aus den nachfolgenden zeitgenössischen Quellen hervorgeht, mit durchwachsenem Erfolg von Kürzinger in der Komposition unterwiesen:

„Schon der damalige Musikdirector am Juliuspitale, Kürzinger, bei welchem Vogler weitem Unterricht in der Composition nehmen wollte, gab den Unterricht seines Schülers wieder auf. Vogler wollte von jedem Accorde seine Entstehung, das Verhältniss des einen Intervalls zum andern, überall den Grund

⁵⁷⁶ Janz (1997), 22.

⁵⁷⁷ Zu den Bewunderern Sterkels gehörte auch der junge Beethoven. Dieser ließ sich in seinen ersten Sonaten von dem leichten, höchst gefälligen Stil Sterkels beeinflussen, Schiedermaier (1925), 214.

⁵⁷⁸ Küffner wurde ab 1800 bezahltes Mitglied der Hofkapelle. Ein Gutachten aus dem gleichen Jahr bescheinigt ihm dass er "als Substitut bey dem Hoforchester wesentlich gute Dienste geleistet, und sich als Konzerspieler ziemlich vervollkommnet habe (...)," zit. n. Kirsch (2002), 124.

⁵⁷⁹ Röder, der ab dem Jahr 1804 als Cellist an der Würzburger Hofkapelle beschäftigt wurde, verbrachte die Schuljahre 1795 und 1796 im Studenten-Musäum des Juliusospitals. Kirsch (2002), 170.

⁵⁸⁰ Janz (1997), 23.

⁵⁸¹ Noch ohne Musikbildung wird Fröhlich nach dem Tod des Vaters 1791 aufgrund seiner herausragenden Lateinkenntnisse als Zögling in das Studentenmusäum des Juliusospitals aufgenommen. Er erhält dort von Kürzinger Unterricht. Fröhlichs Verdienste liegen vor allem auf dem Feld der Musikpädagogik. 1804 wird auf seine Anregung hin das Musicalische Institut an der Kurfürstlichen Julius-Universität gegründet und er zu dessen Direktor ernannt. Dieses Amt, das auch seine Universitätskarriere begünstigte, bekleidete er bis ins Jahr 1856 hinein. Kirsch (2002), 91 f.

wissen, wodurch der Hof-Capellmeister tausendmal in Verlegenheit gerieth, was auch gewiss bei andern Musiklehrern seiner Zeit der Fall gewesen wäre.“⁵⁸²

Während Schafhüttl mögliche Schwächen in Bezug auf Kürzingers musiktheoretischen Kenntnisse als Ursache für den eher bescheidenen Erfolg seiner Unterrichtseinheiten mit Vogler angibt, macht Fröhlich hierfür den Charakter Voglers verantwortlich:

„Da wandte sich Vogler an den damaligen Musikdirektor im Julius-Hospitale, Kürzinger, einen braven Schüler des berühmten Kapellmeisters Graun zu Berlin. Allein diesem war Vogler – wie Kürzinger selbst sich gegen den Referenten sich äußerte – zu unruhigen Geistes. Doch schöpfte er manches Gute aus Kürzingers zahlreichen und guten Kompositionen, darunter den Satz der Klarinetten bei manchen Stellen in der untersten Octave; wie man dieß in den Werken von Vogler und auch bei seinem Schüler C.M. Weber findet: was jedoch bei Kürzinger mehr Nothbehelf war, weil er so durch die Klarinetten die auf seinem Chore nicht vorhandenen Fagotte ersetzen musste.“⁵⁸³

Das vorangegangene Zitat belegt, dass Kürzingers Idee, aufgrund eines Mangels an Fagottisten die Klarinetten auch in der tiefen Lage einzusetzen, von Abbé Vogler aufgegriffen wurde, der dieses besetzungstechnische Konzept wiederum an seinen berühmten Schüler Carl Maria von Weber weitergab. Ferner weist Sandner auf den maßgeblichen Einfluss Voglers hin, die Klarinette, die vorher lediglich als Nebeninstrument gedient hatte und keinen festen Sitzplatz im Orchester hatte, in der Mannheimer Hofkapelle zu etablieren.⁵⁸⁴

Sein Schüler Weber führt dieses Erbe fort. Er schreibt sechs Solowerke für Klarinette und verwendet sie zudem im Gegensatz zum vorherrschenden Zeitgeist gleichermaßen in dramatischen und nichtdramatischen Werken.⁵⁸⁵ Webers Wertschätzung für

⁵⁸² Schafhüttl (1888), 113.

⁵⁸³ Fröhlich (1845), 16 f.

⁵⁸⁴ Sandner (1974), 47.

⁵⁸⁵ Sandner (1974) weist darauf hin, dass die Klarinette von Mozart als vorrangig „dramatisches“ Instrument verwendet wurde. Er setzte das Instrument primär in seinen Bühnenwerken ein, um gewisse Effekte (z.B. Verwendung von Klangfarben zur Charakterisierung bestimmter Szenen und Stimmungen) zu erzielen. In den weit über 600 Werken des KV tritt die Klarinette nur 61 Mal in Erscheinung. In den 309 Werken Webers findet sie sich dagegen 69 Mal. Dies ergibt bei Mozart einen prozentualen Anteil von unter 10%, dem immerhin 22% bei Weber gegenüberstehen.

die Klarinette wurde in der einschlägigen Literatur bisher auf dessen Freundschaft mit dem Klarinettenvirtuosen und Komponisten Heinrich Baermann (1784-1847) zurückgeführt, ohne den Einfluss Voglers, der wiederum von seinem Lehrer Kürzinger geprägt wurde, angemessen zu würdigen.

Das vorangegangene Beispiel in Bezug auf Voglers und Webers Wertschätzung für die Klarinette veranschaulicht, dass Kürzinger mit Recht als „Schlüsselfigur der Würzburger Musikgeschichte vor der Wende zum 19. Jahrhundert“⁵⁸⁶ betrachtet werden darf, da er in den mehr als drei Dekaden seines Wirkens als Musikdirektor des Juliusspitals eine Vielzahl an Schülern musikalisch inspirierte und nachhaltig prägte.

Dies ist auch dem Faktum geschuldet, dass er sich selbst in erster Linie als Musikpädagoge betrachtete:

„(...) so war das Lehren bey Kürzinger der Hauptzweck. (...) Aus dem bereits
gesagten ergibt sich schon, dass Kürzinger (...) ein unermüdeter Lehrer muß
gewesen seyn.“⁵⁸⁷

Die musikalische Arbeit mit seinen Schülern erfüllte ihn bis an sein Lebensende:

„Man gab dem Thätigkeitstriebe des alten Mannes nach, und er war zufrieden.
Beynahe täglich kam er in das Julius-spitalische Studenten-Museum, und unterrichtete oder übte die jungen Leute in der Musik.“⁵⁸⁸

Es muss ihn deshalb sehr getroffen haben, als der Hofmusiker Moritz Braun im Jahr 1796, ein Jahr vor Kürzingers Tod den Versuch unternimmt, ihm bei seiner Tätigkeit Hilfe zu leisten und um die Erlaubnis bittet „den Studenten in dem Fürstlichen Julius Hofspitale unentgeltlichen Unterricht in der Musick zur Erleichterung des alten Hof Violinisten Kürzinger geben zu dörrfen.“⁵⁸⁹ Er führt als Begründung für sein Gesuch aus, dass „der Student Fröhlich, den er (...) auf der Violin unterrichte, schon ziemlich gut Violin streiche, ohne seinen Unterricht aber noch nicht so weit würde gekommen seyn.“⁵⁹⁰ Kürzinger bringt aufgrund dieser Anfechtungen mehrere Nächte weinend schlaflos zu und fasst den Vorsatz, seinen Fleiß im Lehren zu verdoppeln.⁵⁹¹ Der

⁵⁸⁶ Janz (1997), 24.

⁵⁸⁷ Andres (1808), 693 f.

⁵⁸⁸ *Würzburger wöchentliche Anzeigen* Nro. 29 (1798), 239.

⁵⁸⁹ Kirsch (2002), 66.

⁵⁹⁰ Ebd.

⁵⁹¹ Ebd., 127.

Bischof fühlt sich seinerseits zum Handeln gezwungen und holt sich Erkundigungen zur Personalie Kürzinger ein, die wenig günstig für diesen ausfallen.⁵⁹² Die Kürzinger zugeneigte Spitalkommission lehnt jedoch in letzter Instanz den Gesuch Brauns mit nachfolgender Begründung ab: „Man glaube also, daß die studierende Jugend durch diese Adjungirung nicht allein Nichts gewinnen, sondern noch viel verlieren mög- te.“⁵⁹³

Dank diesem eingelegten Veto der Spitalkommission darf Kürzinger weiterhin seiner großen Leidenschaft, Kinder und Jugendliche in der Musik zu unterweisen, nachgehen, ehe er am 12.08.1797 in Würzburg verstirbt. Der letzte Absatz des in den *Würzburger wöchentlichen Anzeigen* erschienenen Nachrufs fasst zusammen, was Kürzinger als Mensch ausgemacht hat:

„Sein Charakter war edel und offen: aber eigensinnig, beharrend auf der ein- mahl festgesetzten Lebensweise und Ordnung seines Handelns, so daß er Manchem unerträglich vorkommen mußte. Er scheute keines Feindes Macht, keines Menschen Größe, wenn es die Wahrheit galt. Er duldete Widerspruch: aber auf den, der zum Nachtheile der Wahrheit und des Rechtes häucheln (...) wollte, stürmte er mit seinem ganzen Feuer los. Sein bis in die letzten Lebens- jahre immer kräftiger und thätiger Geist und Körper zeigte, daß er ein Soldat mit festen moralischen Grundsätzen war, und bey allem Bewußtseyn seiner Kräfte hatte er doch so wenig Eitelkeit, daß er nichts weniger vertrug, als den Vorschlag, daß er unter einer guten Auswahl seine Arbeiten herausgeben möchte.“⁵⁹⁴

Anders als seine späten Werke, die er nur zur Unterhaltung seiner Freunde und Be- kannten komponiert hat, lässt Kürzinger bereits im Jahr 1763 sein Lehrbuch *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren und die Violin zu spielen*, das bis zum Jahr 1821 in vier weiteren Auflagen erschienen ist und nach dem nachweislich auch an Kürzin- gers Wirkungsstätte, dem Studenten-Musäum des Julius Spitals, unterrichtet wurde, drucken und veröffentlichen.⁵⁹⁵

⁵⁹² Stölzle (1914), 243.

⁵⁹³ Kirsch (2002), 127.

⁵⁹⁴ *Würzburger wöchentliche Anzeigen* Nro. 29 (1798), 240.

⁵⁹⁵ Stahmer (1983), 89.

2. Konzeption

2.1. Solmisation: Bruch mit der Tradition

Kürzinger weist bereits im *Vorbericht* seiner Gesangsschule darauf hin, kein Anhänger der traditionellen Solmisationslehre zu sein:

„Und schon wieder ein Unterricht zum Singen? Ja freylich, und zwar einen solchen, dergleichen man schon längst gerne gesehen hätte. Unter uns Catholiken hat sich noch niemand getrauet öffentlich zu bekennen, daß es ganz möglich, ja was noch mehr? Daß es viel leichter seye, auch ohne die Solmisation gute Sänger zu bilden. Man hätte sie also gerne abgeschafft (...) so erbarmungswürdig mußte sich Lehrmeister und Schüler mit dem *ut mi sol* (...) ohne Nutzen abmartern (...)“⁵⁹⁶

Kürzinger gehört in der Mitte des 18. Jahrhunderts in der Tat zu den ersten Musiktheoretikern, die den Nutzen der Solmisation gänzlich in Frage stellen, während die zu dieser Zeit verbreiteten Lehrbücher wie z.B. Münsters *Musices instructio* oder die *Anleitung zur Singkunst* von Tosi/Agricola mit Tonsilben arbeiten. Johann Friedrich Agricola (1720-1774), der sich durchaus des bis in unsere Zeit existierenden unbestrittenen Nachteils der Solmisation, Dur und Moll als dynamische Polarität abzubilden, bewusst ist, präferiert dennoch aufgrund ihrer dem Singen den Weg bereitenden guten Aussprechbarkeit die Verwendung von Solmisationssilben:

„Was man somit noch zur Vertheidigung (...) der so oft hererzählten Sylben vorbringt, daß sie nämlich, zur guten Aussprache im Singen, bequemer den Weg bahneten, als die deutschen Namen der Töne, dieses, sage ich, scheint nicht ganz ohne allen Grund zu seyn. Es ist wahr, Singschulen sind keine Leseschulen. Aber Reden und Singen sind dagegen ja auch zwey sehr unterschiedene Dinge. Was man ohne Mühe im Reden aussprechen kann, das kann man, wenn die Stimme immer gleich gut klingen soll, nicht allemal eben so bequem singen. Bey jedem Selbstlaute muß der Mund eine andere Stellung annehmen. In den aretinischen Sylben nun sind alle Selbstlaute enthalten: da hingegen die deutsche Benennung deren nur zweyen, und zwar den

⁵⁹⁶ Kürzinger (1793), Vorbericht.

bequemsten am wenigsten aufzuweisen hat. Und also kann eine gute Vorübung zur singenden Aussprache wenigstens nicht schädlich seyn.“⁵⁹⁷

Kürzinger, dessen *Getreuer Unterricht* sechs Jahre nach Agricolas Anleitung zur Singkunst erschienen ist, möchte in seinem Traktat vollständig auf die Verwendung von Solmisationssilben verzichten:

„Doch wer sich mit dem a h c will begnügen lassen, der lese vorhero diesen Unterricht ganz und gar durch, damit er den Inhalt einsehe (...) Da nun die Solmisation selbst zugleich die genaueste Kenntnis des a h c erheischt, so können die Solmisatores bey diesem Unterricht ebenfalls nichts verlieren, also, dass er allgemein wird.“⁵⁹⁸

Es ist aus heutiger Sicht nicht mehr vollständig aufzuklären, wie Kürzinger zu seiner kritischen Haltung gegenüber der Solmisationsmethode gelangt ist. Womöglich spielte hierbei neben persönlichen unterrichtspraktischen Erfahrungen seine mögliche Mitgliedschaft [?] in der *Correspondierenden Societät der Musikalischen Wissenschaften* eine mitentscheidende Rolle, die es sich zum Ziel setzte, musikrelevante Sachverhalte wissenschaftlich zu untersuchen. Bereits in den Anfangsjahren der *Societät* war auch der Sinn und Zweck der Solmisation einer kritischen Betrachtung unterzogen worden, wie die in *Mizlers Musikalischer Bibliothek* abgedruckte Rezension von Gibels Traktat *Kurtzer/ jedoch Gründlicher Bericht von den Vocibus Musicalibus : Darin gehandelt wird von der Musicalischen Syllabication, oder (wie man gemeiniglich redet) von der Solmisation (1659)* belegt. Der Anonyme Verfasser kommt nach einer ausführlichen Analyse der Schrift Gibels zu dem Schluss, „dass die Buchstaben besser sind.“⁵⁹⁹

2.2. Musikbegriff

Im Gegensatz zu den bisher im Rahmen dieser Studie behandelten Traktaten findet sich in Kürzingers Lehrbuch eine Darstellung des Musikbegriffs aus verschiedenen Perspektiven. Diese richtet sich – wie Kürzinger betont – nicht an die Lehrer sondern viel mehr an die Schüler:

⁵⁹⁷ Agricola (1757), 16.

⁵⁹⁸ Kürzinger (1793), Vorbericht.

⁵⁹⁹ Anonymus (1739), Teil 3, 32.

„Aber was soll das lange Plauderement von der Musik, ihrem Ursprunge und dergleichen? Ach schätzbare Herren Lehrmeister! Man zweifelt nicht, daß ihr dies alles schon lange wissen werdet. Aber, seyet so gerechte, lasset es eure Lehrlinge fein auch bald wissen (...) damit sie in einem kurzen Begriff historisch wissen, was das seye, das sie erlernen wollen (...)“⁶⁰⁰

Bei der Betrachtung dieses von Kürzinger bescheiden als „Plauderement“ bezeichneten Exkurses kristallisieren sich sechs Perspektiven heraus, die im nachfolgenden dargestellt werden sollen.

Etymologische Dimension:

Kürzinger erläutert, dass das Wort Musik seine Wurzeln im Griechischen hat und von dem Begriff Muse abgeleitet wird. Alternativ kann das Wort Musik laut Kürzinger auch vom altgriechischen Terminus *μωσθαλ* (fleißig untersuchen, nachforschen)⁶⁰¹ hergeleitet werden. Besonders letztere Möglichkeit lässt sich gut mit der durch die Mizlersche *Societät* vertretene Auffassung, dass die Musik als Wissenschaft zu behandeln ist, vereinen. Zudem wird an dieser Stelle deutlich, dass Kürzinger eine ansehnliche humanistische Ausbildung genossen hat. Diese erhielt er, wie anhand des vorigen Kapitels nachvollzogen werden kann, in einem Klerikalseminar in Innsbruck.

Philosophisch-anthropologische Dimension:

Kürzinger ist der Auffassung, dass der Ursprung der Musik in Gott zu suchen ist. Er bezieht dabei ausdrücklich, ganz im Geiste der Aufklärung und dessen damit verbundenen Plädoyer für religiöse Toleranz, alle Menschen mit ein:

„(...) also wird auch die Erfindung der Musik demselben allein [Gott, *Anm. d. Verf.*] zugeeignet, welches nicht nur die Christen erkennen, sondern auch die Heyden selbst in den entlegensten, und wildesten Ländern eingestehen.“

Kürzinger weist auf die besonderen menschlichen Eigenschaften hin, die das Singen und Musizieren erst möglich machen:

⁶⁰⁰ Kürzinger (1793), Vorbericht.

⁶⁰¹ <http://www.hellenicgods.org/proclus-on-the-cratylos-of-plato-concerning-apollo-1>

„(...) die Vernunft, die in die Höhe und Tiefe veränderliche menschliche Stimme, und dann ein sonderbarer Trieb der Natur. Ohne diese drey Stücke hat die Musik nicht können erfunden werden.“⁶⁰²

Die vorangegangene Passage findet sich in nahezu identischem Wortlaut in der *Historischen Beschreibung der Edelen Sing- und Klingkunst* (1690) von Wolfgang Caspar Printz (1641-1717):

„Nothwendige Anreizungen seyn gewesen die Vernunft/ die in die Höhe und Tiefe veränderliche Menschliche Stimme/ und dann ein sonderbarer Trieb der Natur. Denn es ist gewiß/ und kan von niemandem geläugnet werden/ daß ohne diese drey Stücke die Music keines Weges hat können erfunden werden.“⁶⁰³

Kürzinger bedient sich hier offensichtlich der Gedanken des Kantors von Sorau, ohne auf dessen Urheberschaft hinzuweisen. Wie die vorliegende Darstellung zeigen wird, finden sich in Kürzingers Erörterung des Terminus Musik weitere auffällige inhaltliche und sprachliche Kongruenzen mit einzelnen Abschnitten aus Printz' Traktat.

Außerdem ist an dieser Stelle die Hervorhebung des Begriffs Vernunft, dem der menschlichen Spezies exklusiv vorbehaltenen Mittel einer Orientierung auf legitimes Wissen und selbständiges, reflektiertes Handeln,⁶⁰⁴ erwähnenswert, die als ein weiteres Indiz dafür zu werten ist, dass Kürzingers Sing- und Violinschule unter den Vorzeichen der Epoche der Aufklärung zu betrachten ist. Die Betonung der Vernunft bei Printz oder Kürzinger verkörpert dabei keine Einzelfälle, sondern lässt sich auch in anderen musiktheoretischen Traktaten, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts erschienen sind, nachweisen. So ist in Adlungs *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*, die fünf Jahre vor Kürzingers Unterrichtswerk erschien, zu lesen:

„Welchen Substanzen wird die Tonkunst beygelegt? (...) In der ordentlichen Bedeutung den Menschen, welche zu deren Erlernung ihrem Schöpfer mit dem Verstande begabt sind. (...) Im uneigentlichen Verstande musiciren (...) auch die Katzen und Schweine. Sonderlich sind einige Vögel von dem weisen Schöpfer mit solchen Kehlen begabt, daß sie nicht nur vor sich angenehme Melodien hören lassen; sondern sie sind auch einiger Lehr fähig, und lernen

⁶⁰² Kürzinger (1793), 2.

⁶⁰³ Printz (1690), 2.

⁶⁰⁴ Broese [u.a.] (2006), 11.

vorgepiffene Chorale und andere Lieder. Doch ist es eigentlich nichts vernünftiges, sondern der Vernunft nur etwas ähnliches.“⁶⁰⁵

Auch Hartung misst der Vernunft in seiner *Musici Theoretico-Practici* aus dem Jahr 1749 eine große Bedeutung bei, indem er sie als wichtigste Eigenschaft eines angehenden Musikers anführt:

„Ein Incipient muß folgende Qualitaeten mit zur Clavier-Schule bringen:
1. Vernunft, damit er die Anweisung seines Lehr-Meisters verstehen möge.“⁶⁰⁶

Historische Dimension:

Kürzinger wirft einen Blick in die Vergangenheit und stellt die Frage nach der Erfindung der Musik. Er entwirft dabei die Theorie, dass die Menschen Geräusche aus der Natur imitieren wollten und um dies besser zu bewerkstelligen zu können Instrumente gebaut haben:

„Durch die unterschiedliche Accente der menschlichen Stimme, welche das Gehör belustigen, ist ohne Zweifel die Singkunst entsprungen. Durch das Singen der Vögel: dann gar glaublich, daß die Menschen bey müßigen Stunden dasselbige nachahmen wollen. Durch das Pfeiffen der von den Winden bewegten Bäume, welches zur Erfindung der Flöten, und anderen Instrumenten gegeben haben (...).“⁶⁰⁷

Auch an diesem Zitat zeigt sich die große Redundanz mit Printz' Musiklehre, was die nachfolgende Passage belegt:

„Doch ist es wahrscheinlich/daß die Music ihren Ursprung habe von denen unterschiedlichen Accenten der menschlichen Stimme/ welche das Gehör belustigen (...) Was der Vogel Singen anlanget/ ist es glaublich/ daß die Menschen/ bey müßigen Stunden/ dasselbige durch eine Nachahmung vorstellen wollen (...) Es kan gleichfalls wohl seyn/ daß das Pfeiffen der von denen Winden bewegten Bäume zur Erfindung der Music, und sonderlich der Flöten/ und Blaß-Instrumenten nicht wenig geholfen habe.“⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ Adlung (1758), 44.

⁶⁰⁶ Humano (1749), 3.

⁶⁰⁷ Kürzinger (1793), 2.

⁶⁰⁸ Printz (1690), 3.

Anschließend verknüpft Kürzinger diese eher allgemeine Darstellung mit konkreten Namen, die er aus dem Alten Testament der Bibel entnimmt:

„Die heilige Schrift gibt zwar den Jubal an; aber nur als einen Instrumentisten. Es ist also wahrscheinlich, daß Adam selbst die Musik, wenigstens die Sing-Musik erfunden habe, dieweil er nicht nur alle Anreizungen dazu eine ziemliche Zeit vor seinen Kindern gehabt, sondern auch mit mehrerer und eingegossener Weisheit, und längerer Erfahrung als dieselben ist ausgerüstet gewesen. Und wiewohl nach dem Jubal niemand von denen vor der Sündfluth berühmten Musikanten in der Bibel genennt wird, so ist doch nicht zu zweifeln, daß ein Musikant, es seye nun derselbe gleich Noe selbst, oder einer seiner Söhne gewesen, mit in die Arche eingegangen, sonst wäre die Musik zugleich mit den Ersoffenen zu Grunde gegangen, und hätte sodann Jubal aufgehört ein Vater der Geiger und Pfeiffer zu seyn, weil dieser Titul billig demjenigen zustünde, welcher die Musik nach der Sündfluth neuerdings erfunden hätte.“⁶⁰⁹

Auch die Originalität dieses Gedankenganges ist nicht Kürzinger, sondern Printz zuzuschreiben, der in seiner Abhandlung ebenfalls in der Bibel nach Antworten bezüglich der Entstehung der Musik sucht:

„(...) so schließen wir daraus/ daß lange vor dem Jubal, die Vocal-Music oder Sing-Kunst sey erfunden worden. Ja es ist nicht ungereimt/wenn wir sagen/daß Adam/der erste Mensch selbst dieselbe erfunden habe: Dieweil er nicht allein alle diese Anreizungen eine ziemliche Zeit vor seinen Kindern gehabt/ sondern auch mit mehrerer Weisheit/und längerer und besserer Erfahrung/ als dieselben/ ist gezieret/ und ausgerüstet gewesen (...) Wiewohl nach dem Jubal niemand von denen vor der Sünd-Fluth lebten Musicanten in der Heiligen Schrift genennet wird: So ist es doch vermuthlich/ daß derselben sehr viel gewesen seyn. Ja daß ein Musicus, es sey nun derselbe gleich Noah selbst/ oder einer/ oder mehr von seinen Kindern gewesen/ so wäre die Music zugleich mit denen Menschen/ so ersoffen/ zu Grunde gegangen/ und könnte also Jubal nicht ein Vater der Geiger und Pfeiffer genennet werden/

⁶⁰⁹ Kürzinger (1793), 3.

sondern dieser Ehren-Titul gebührete billicher dem jenigen/ so die Musicalischen Instrumenta nach der Sünd-Fluth aufs neue wieder erfunden hatte.“⁶¹⁰

Die umfangreiche und teilweise wörtliche Übernahme der Gedanken aus Printz' Traktat legen nahe, dass Kürzinger dieses zweifelsohne gekannt haben muss. Hierbei gilt auch festzuhalten, dass sich zumindest eine indirekte Verbindung zwischen Printz und der *Correspondierenden Societät Musikalischer Wissenschaften* nachweisen lässt, da der erste Band von Mizlers neu eröffneter Musikalischer Bibliothek eine Rezension des Traktats *Exercitationes Musicae Theoretico Practicae Curiosae* (1689) des Kapellmeisters von Sorau enthält.⁶¹¹

Neben der Tatsache, dass Kürzinger wesentliche Aussagen seiner Musikgeschichtsschreibung zu Beginn des *Getreuen Unterrichts* von Printz teilweise wörtlich übernommen hat, spiegeln die letzten beiden Zitate das Dilemma der Musikgeschichtsschreibung im 17. und 18. Jahrhundert wider, sich trotz zu dieser Zeit vorliegender Reisebeschreibungen und ethnographischer Forschungsberichte – in Deutschland wurde bereits 1670 eine Schrift publiziert, die sich mit der Musik im Reich der Mitte, bei den Persern, Japanern und Indern auseinandersetzt – bona fide auf Adam und Jubal zu berufen, am Leitfaden des Alten Testaments festzuhalten und unverdrossen eine Mehrzahl der bekannten Topoi zu wiederholen.⁶¹²

Religiöse Dimension:

Kürzinger definiert die vorrangige Bestimmung der Musik dadurch, „Gott dem Herrn zu dienen, und ihn dadurch zu ehren, nach Gewohnheit aller heiligen alten, und neuen Testamentes.“⁶¹³ Kürzinger entspricht hiermit noch ganz dem traditionellen Ideal des Barockmusikers, der sich nicht als Genie versteht, sondern als Diener Gottes (*soli deo gloria*) hinter sein Werk zurücktritt.

Psychologische Dimension:

Kürzinger geht im einführenden Kapitel seiner Musiklehre auch auf die Wirkung von Musik ein, deren großes Spektrum er anhand von einigen Beispielen entfaltet. Neben

⁶¹⁰ Printz (1690), 4 ff.

⁶¹¹ Mizler (1739), Erster Theil, 10-18.

⁶¹² Schneider (1984), 360.

⁶¹³ Kürzinger (1793), 3.

Orpheus und Amphion, die mit ihren Klängen die belebte und die unbelebte Natur berührt haben sollen, stellt er die Behauptung auf, „daß der Biß der Tarantulen, einer Art giftigen Spinnen in Italien, nicht anderst als durch die Musik könne geheilet werden,“⁶¹⁴ und spielt somit auf den heilenden Effekt von Musik für Körper und Geist an. Kürzinger bringt weiterhin das Beispiel von Saul und David an: „Auch sogar die heilige Schrift versichert uns, daß auf die liebliche Musik des Davids der böse Geist von Saul gewichen.“⁶¹⁵ Schließlich führt er noch das Beispiel eines Kindes, das mit Musik in den Schlaf gewiegt wird, und kontrastierend dazu das des Soldaten, der mit aufstachelnden Klängen in die Schlacht geschickt wird, an.⁶¹⁶ Kürzingers Aussagen entsprechen dem damaligen Zeitgeist, den Kraemer wie folgt zusammenfassend beschreibt:

„In der Affektenlehre der Barockzeit gehen Musiktheoretiker und Komponisten davon aus, dass im Hörer durch vorgegebene Tonbewegungen bestimmte Seelenzustände ausgelöst werden können.“⁶¹⁷

Soziokulturelle Dimension:

Kürzinger beschäftigt sich in seinem *Plauderement über die Musik* mit Fragen, die deren Status innerhalb des damaligen gesellschaftlichen Wertesystems betreffen. Er ist dabei der Ansicht, dass der Musik ein negatives Image anlastet und ihr teilweise sogar mit „höhnischer Verachtung“⁶¹⁸ begegnet wird. Kürzinger begründet diesen Umstand mit dem wenig vorbildlichen Verhalten einiger Musiker:

„Weil es der lieben Musik zur Last gelegt wird, daß sich viele der Musiker so schlecht aufführen, so wenig selbe zu verbessern sich befeissen (...) für ein wenig Wein und Brod und etliche Kreuzerlein Tag und Nacht sich brauchen lassen, und dazu immer besoffen sind.“⁶¹⁹

An dieser Stelle manifestiert sich ein wesentliches Charakteristikum des Musikers Kürzinger, das auch bereits anhand seiner *Instruction eines zeitlichen Capellmeisters*

⁶¹⁴ Kürzinger (1793), 3.

⁶¹⁵ Ebd, Kürzinger bezieht sich dabei auf folgenden Quellentext aus der Bibel: 1. Samuel 16, 23.

⁶¹⁶ Ebd.

⁶¹⁷ Kraemer (2004), 61.

⁶¹⁸ Kürzinger (1793), 4.

⁶¹⁹ Ebd.

deutlich wird: Er ordnete seine musikalische Arbeit einem bedingungslosen Qualitätsanspruch unter und forderte diese Grundhaltung auch von seinen Musikkollegen ein. Ferner muss die Betrachtung des letzten Abschnitts aus Kürzingers *Plauderement über die Musik* auch unter der Berücksichtigung von dessen möglicher Mitgliedschaft in Mizlers *Societät* [?] geschehen. Wie bereits im letzten Kapitel der vorliegenden Darstellung angesprochen wurde, setzte es sich die *Correspondierende Societät der Musicalischen Wissenschaften* unter Federführung ihres Gründers zum Ziel, das Ansehen der Musik nachhaltig zu verbessern. Das folgende Zitat Mizlers macht deutlich, dass dieser ähnlich wie Kürzinger mit dem damaligen Status Quo der Reputation der Musik nicht glücklich war, wenngleich er hierfür eine andere – eleganter anmutende – Begründung wählt:

„Unsere Nachkommen werden sich dereinst verwundern, daß man, da die Mathematischen Wissenschaften zu unseren Zeiten so hoch gestiegen, und so viel Liebhaber gefunden, nichts desto weniger die Musik liegen geblieben, eine Wissenschaft die noch vor allen andern die Menschen vergnüget, und aus welcher die Weisheit des Schöpfers gantz besonders hervorleuchtet. Vielleicht ist das grosse Vergnügen, so die Musik verursacht, daran schuld, nach welchen die Menschen so begierig, ohne sich Zeit zu nehmen, die Eigenschaften dieses Vergnügens zu untersuchen, nur auf ihren Genuß gehen.“⁶²⁰

Kürzinger schließt seine Einführung mit der Hypophora:

„Wie wäre die Ehre der Musik zu retten? Durch eine gute, besonders nüchterne Aufführung, und fleißige Erlernung derselben recht aus dem Grunde heraus. Gewiß wird ein liederlicher Saufaus oder ein Stümper der edlen Musik niemals die Ehre machen. Aber ein wirklicher Künstler auch nicht, wenn er mit seyner Kunst gar zu freygebig ist.“⁶²¹

Mit diesen Worten unterstreicht Kürzinger, dass für ihn Genauigkeit und Disziplin unerlässliche Tugenden sind, um die Reputation der Musik und deren Ausführender zu verbessern.

⁶²⁰ Mizler (1739), Erster Theil, Vorrede.

⁶²¹ Kürzinger (1793), 4.

2.3. Einfluss des „Belcanto“

Kürzingers Singunterricht erschien um die Mitte des 18. Jahrhunderts, einer Zeit, die retrospektiv als Blütezeit des „Belcanto“⁶²² bezeichnet wird. Mit der italienischen Oper, die nach ihren Anfängen in vergleichsweise kleinen Kennerkreisen ihren öffentlichen Siegeszug antrat, der sich spätestens in der Mitte des 18. Jahrhunderts auf ganz Europa ausdehnte, wurde auch dem italienischen Gesangsstil eine enorme Beachtung zuteil.⁶²³ Das Aufkommen dieser artifiziellen Art des Singens wirkte sich auch auf die gesangspädagogischen Schriften aus, die während dieser Periode publiziert wurden. Während bis zum Ende des 16. Jahrhunderts kaum auf technische Fragen der stimmlichen Ausbildung Bezug genommen wurde, änderte sich dies spätestens mit dem Erscheinen von Pier Francesco Tosis *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723), dessen darin enthaltende Gedanken zum „Belcanto“-Stil einem Großteil der nachfolgenden im 18. Jahrhundert erschienenen Gesangslehren als Inspirationsquelle dienten.⁶²⁴

Für den deutschsprachigen Raum sind hierbei Agricolas' *Anleitung zur Singkunst*, (1757), Marpurgs' *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst* (1763), Petris' *Anleitung zur Practischen Musik* (1767) und Hillers' *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1774), relevant. Im nachfolgenden Abschnitt sollen deren Thesen zu folgenden Fragen der stimmlichen Ausbildung verglichen und in Bezug zu Kürzingers Lehrbuch gesetzt werden:

Stimmliche Voraussetzungen, Stimmpflege/ Stimmhygiene, Atmung, Aktivierung von Resonanzräumen und Artikulation.

Stimmliche Voraussetzungen:

Kürzinger formuliert zu Beginn seines Traktats, welche Grundvoraussetzungen bei einem angehenden Sänger gegeben sein müssen:

⁶²² "Der aus der Musik-und Interpretationsgeschichte stammende Begriff wird als Markenzeichen auf den Opernstil seit etwa 1700 angewendet. Komponisten von Johann Adolf Hasse bis zu Giacomo Rossini, Vincenzo Bellini und Gaetano Donizetti stehen dafür ein (...) Der Belcantostil erforderte eine gemäße ausgefeilte Gesangstechnik. Hierzu gehörte das Training des *Messa di voce*, das als Handwerks- und Kunstmittel in die Stilgeschichtsschreibung einging. Die Stimme sollte dahingehend eingerichtet werden, daß der Ton bruchlos an- und abgeschwellt werden konnte, auch sollten Registerbrüche vermieden werden." Hiltner (1996), 33 f.

⁶²³ Seedorf (2001), 64.

⁶²⁴ Ebd.

„Ob die Stimme rein und zart seye? dann eine gar zu starke Stimme verliehret sich bald wiederum. Ob er einige vorgesungene Noten sogleich fassen, und genau nachsingen könne, sonst möchte es mit seiner Fähigkeit nicht zum besten stehen, und alle Mühe vergebens seyn.“⁶²⁵

Ganz im Sinne des „Belcanto“ erklärt Kürzinger eine *reine und zarte* Stimme zum Ideal. Dies entspricht der Ästhetik der Zeit, zumal die Sänger sich in diesen Tagen noch nicht mit dem Problem konfrontiert sahen, sich gegen einen vergrößerten Orchesterapparat (wie später dann z. B. bei Verdi) durchsetzen zu müssen. Ferner manifestiert sich an Kürzingers Aussage, nur diejenigen Anfänger für den Gesangsunterricht als geeignet zu betrachten, die bereits über ein musikalisches Gehör verfügen, ein professionelles Anspruchsdenken. Dies ist ebenfalls mit den Einflüssen des „Belcanto“ auf den Gesang zu erklären, da dieser virtuose Gesangsstil bei den Sängern sowohl musikalisch als auch technisch ein hohes Maß an Können voraussetzte. Auch Agricola fordert ein bereits vorhandenes musikalisches Begabungspotential von den Anfängern ein, wenngleich er an dieser Stelle etwas unscharf bleibt:

„Vor allen Dingen höre der Lehrer mit uneigennütigen Ohren, ob der, welcher lernen will, Stimme und Fähigkeit zum Singen habe, damit er nicht Gott strenge Rechenschaft dafür geben müsse, wenn er die Aeltern ihr Geld übel anlegen lassen, und das Kind, durch den unersetzlichen Verlust der Zeit, die ihm zu irgend einer andern Profession würde nützlich gewesen seyn, betrogen hat.“⁶²⁶

Was die klanglichen Eigenschaften der Stimme anbelangt, so ist Agricola mit Kürzinger d'accord, wenngleich er hierbei auch den Lehrer in der Pflicht sieht:

„Eine der vornehmsten Sorgen des Meisters muß auf der Schülers Stimme gerichtet seyn. Es mag eine Bruststimme (...) oder Kopfstimme (...) seyn; so muss sie immer rein und hell heraus kommen (...)“⁶²⁷

Marpurg hingegen äußert sich weniger pessimistisch, was die Erfolgsaussichten des Unterrichts mit Anfängern, die evtl. Begabungsmängel aufweisen, betrifft. Er baut darauf, dass das Üben vorhandene Defizite in Bezug auf das Gehör oder die Stimme kompensieren kann:

⁶²⁵ Kürzinger (1793), 5.

⁶²⁶ Agricola (1757), 3.

⁶²⁷ Ebd., 21.

„Was man von einem Schüler (...) fordern kann, ist 1) eine zum Singen gemachte, ungezwungene und angenehme Stimme; 2) ein gutes Ohr; 3) Lust und Unverdrossenheit zum Lernen (...) Es träget sich öfters zu, daß nicht alle diese Punkte beysammen sind, und z. E. mancher sehr große Lust zum Singen hat, aber entweder mit keiner schicklichen Stimme, oder mit keinem guten Ohre von der Natur begabet ist. Hier muß man nicht allezeit so gleich verzweifeln, und es kommt nur auf Uebung, und geschickte Versuche an, die Fehler der Natur zu bezwingen (...)“⁶²⁸

Auch Petri schreibt einen mit weniger guten musikalischen Begabungspotentialen ausgestatteten Schüler nicht sogleich ab, gibt aber zu bedenken:

„Wer nach etlichen Lehrstunden im Tonsuchen bleibt und unter zehn Probetönen dennoch kaum einen trifft, ist meistens zur Musik untüchtig und hat kein musikalisch Gehör, doch deren sind wenige. Desto mehr junge Leute aber findet man, deren Stimme nur etliche Töne im Umfange hat. Dieses muß man sich aber nicht abschrecken lassen, denn theils das Wachsthum ist schuld, theils der Mangel der Uebung. Man übe einen solchen nur fleißig und lasse ihn sich nie überschreyen (...)“⁶²⁹

Hiller erweitert die Definition einer zum Singen geeigneten Stimme um einige bei den anderen Autoren nicht vorhandenen Adjektive, wobei er ebenfalls die Auffassung Marpurgs und Petris teilt, dass regelmäßiges und richtiges Üben etwaige vorhandene Defizite ausgleichen kann:

„Eine gute Stimme muß hell, rein, stark, biegsam, fest, leicht, gleich und von beträchtlichem Umfange seyn. Diese Eigenschaften der Stimme finden sich selten alle beysammen; sie sind ein Geschenk der Natur, und man weiß, daß diese mit ihren Gaben nicht immer in gleichem Maaße freygebig zu seyn pflegt. Fleiß und Uebung können indeß den Fehlern, die sich in der Stimme zeigen, einigermaßen abhelfen, und den Mangel ersetzen, den die Natur gelassen hat.“⁶³⁰

⁶²⁸ Marpurg (1763), 13.

⁶²⁹ Petri (1767), 65.

⁶³⁰ Hiller (1774), 5.

Stimmpflege/ Stimmhygiene:

Die zur „Blütezeit“ des „Belcanto“ erschienenen Gesangslehren eint die Tatsache, dass sie sich allesamt Gedanken zur Stimmhygiene machen, auch wenn dieser Terminus damals noch nicht gebräuchlich war und der Sachverhalt stattdessen mit Begriffen wie beispielsweise Erhaltung- oder Pflege der Stimme etikettiert wurde.

Zuerst soll Kürzingers Auffassung zur Stimmhygiene vorgestellt werden:

„Wie wird die Stimme erhalten? Durch ordentliches und keinen Schleim verursachendes Essen und Trinken; dann alle Unordnung, die von fetten, oder kalten Speisen, fordersamst vom Saufen entsteht, ist der Stimme höchst schädlich, wie auch alle Erhitzungen mit Laufen, Springen u. der Stimme bald den Garaus machet, absonderlich in die Hitze hinein trinken mürbe Eßwaar, Obst, Käß, und auch süßes Gezeug hinein fressen.“⁶³¹

Kürzinger rät stattdessen zu Salat, dem Genuss von Fencheltee und einem verantwortungsbewussten Zuckerkonsum. Seiner Meinung nach können ferner auch ein „gutes Gläschen Wein für den Sopran, und ein altes braunes Bier (...) für den Alt nicht schaden.“⁶³²

Auch Agricola betont, dass die Ernährung ein wichtiger Faktor für die Pflege der Stimme sei. Wie Kürzinger warnt er vor fettigen Speisen und Zucker. Im Gegensatz zu ihm findet sich bei Agricola keine Aussage, die sportlichen Aktivitäten negative Auswirkungen für die Stimme zuschreibt:

„Wer ein guter Sänger werden will, muß auch frühzeitig bedacht seyn, seine Stimme, so lange als es möglich seyn will, gut zu erhalten. Durch Unordnungen, und Ausschweifungen in der Lebensart kann auch die schönste Stimme, ehe man sichs versieht, verlohren gehen (...) Eine gute Lebensordnung und Diät aber, ist das beste Mittel, so wie die Gesundheit, also auch die Stimme lange gut zu erhalten (...) Vor allem Ueberflusse im Essen und Trinken überhaupt, muß sich ein Sänger, (so wie jeder Mensch, der gesund bleiben will) sorgfältig hüten (...) Wer aber immer solche Dinge essen wollte, die mehr als andere der Lunge schleimige, scharfe, zähe und verdickende Säfte zuführen, der würde freylich dadurch seiner Stimme wenig rathen.“⁶³³

⁶³¹ Kürzinger (1793), 5.

⁶³² Ebd.

⁶³³ Agricola (1757), 51 f.

Auch bei Agricola wird auf die wohltuende Wirkung von Fencheltee hingewiesen.⁶³⁴ Zu einem möglichen positiven Effekt von Wein und Bier äußert er sich jedoch im Gegensatz zu Kürzinger nicht.

Marpurg teilt im wesentlichen Kürzingers und Agricolas Ansichten in Bezug auf den Stellenwert und die richtige Form der Ernährung. Sein Katalog zur Stimmerhaltung, dem er ein eigenes Kapitel seines Traktats widmet, enthält zudem zwei weitere Punkte, die in dieser Form nicht bei Kürzinger und Agricola vorkommen:

„Der Sänger muß, seine Stimme zu erhalten, sich vor aller unreiner, neblichter, zu kalter und zu hitziger Luft, Nordwinden, Rauch und Staub, besonders von Kalk und Flachs, hüten; die Brust wohl verwahren (...) Zur Zeit, wenn sich bey den jungen Mannspersonen die Stimme, und bey den jungen Frauenspersonen die Natur verändert, sind die Singübungen etwas sparsam, und mit sehr gemäßigtem Ton anzustellen, um sich keinen Schaden an der Stimme zuzuziehen.“⁶³⁵

Auch Petri plädiert für ein „ordentliches und diätisches Leben.“⁶³⁶ Anders als die bisher zitierten Autoren hält er den Konsum von heißen Getränken jedoch für den größten Feind der Stimmgesundheit:

„Zu dem ersteren gehöret, die Vermeidung alles hitzigen Getränkes, wodurch viele den Sängern eine Recreation machen wollen, aber in der That sie verderben.“⁶³⁷

Petri sieht zudem keine nachhaltig wirkende Gefahr im Genuss von fettigen Speisen. Ihm erscheint es wichtiger, dass ein Sänger ein ausreichendes Maß an Erholungs- und Ruhephasen in seinen Lebensrhythmus implementiert:

„(...) so gilt das, was der seel. Luther sagt: Predigen macht den Leib müde, auch vom Singen, ja es verhärtet die Stimme und macht sie unbeugsam und rauh, denn ein guter Sänger muß Ruhe haben, wenn er auch gleich bona latera hat, so wird er doch endlich unangenehm. Fettes Fleisch und fette Backwaare schadet an sich der Stimme nichts, sondern macht sie nur etliche Stunden, oder höchstens denselben ganzen Tag unbrauchbar, doch kann es Schaden thun, wenn man gleich dazu trinkt, und besonders jungen Wein, wo-

⁶³⁴ Agricola (1757), 52.

⁶³⁵ Marpurg (1763), 34 f.

⁶³⁶ Petri (1767), 65.

⁶³⁷ Ebd.

rauf gemeiniglich ein rauhes Wesen von etlichen Tagen folget, welches jedoch durch Warmhalten (...) wieder weggeschafft werden kann.“⁶³⁸

Hiller verweist in seinem Abschnitt *Über die Erhaltung oder im Gegensatze dem Verderben der Stimme* auf Agricola. Er teilt dessen Ansicht einer diätischen Lebensweise. Einen persönlichen Schwerpunkt, der in dieser Ausführlichkeit ein Sondermerkmal darstellt, legt er auf die besonders sensible Phase des Stimmbruchs:

„Die Sopranstimme geht bey Knaben, wenn sie in das Jünglingsalter treten, zwischen dem fünfzehnten und siebzehnten Jahre, in eine tiefere, entweder in die Alt- oder Tenorstimme über (...) Man nennt es Mutiren der Stimme, und der Sänger muß sich um diese Zeit mit Singen nicht viel angreifen; am allerwenigsten eine Höhe erzwingen wollen, die ihm die Natur nun zu versagen anfängt, sonst setzt er sich in Gefahr, nie wieder eine taugliche Stimme zu bekommen. Eben diese Schonung haben Frauenzimmer im vierzehnten oder fünfzehnten Jahre nöthig, wenn sie ihre Stimme gut erhalten wollen. Man braucht das Singen eben nicht ganz zu unterlassen, es muß nur sparsamer und mit gemäßigtem Tone geschehen.“⁶³⁹

Hiller ist wie die übrigen Autoren der Meinung, dass Maßlosigkeit jeglicher Art der Stimme schadet. Außerdem kritisiert er, dass einige Schulen zu wenig Rücksicht auf die Stimmgesundheit ihrer Schüler nehmen, indem sie diese unnötigen Strapazen aussetzen:

„Und hier muß ich die armen Chorsänger gewisser Schulen beklagen, die bei ihren jährlichen Umgängen, die ohnedem immer in die rauhe Jahreszeit fallen, genöthigt sind, in den Häusern alle Stockwerke durch zu steigen, und vor dem eigenen Heerde eines jeden Einwohners ihre Psalmen anzustimmen (...) Dieses Singen und Laufen durch einander, wozwischen kein Augenblick Zeit zum Atemholen gelassen ist, mit der eingebildeten Gutherzigkeit einiger ihrer Wohltäter zusammen genommen, die ihnen mit Bier, Wein oder gar Brandtewein zur Stärkung entgegenkommen, ist gewiß der Saame zu vielerlei Unpäßlichkeiten in frühern oder spätern Jahren (...)“⁶⁴⁰

⁶³⁸ Petri (1767), 66.

⁶³⁹ Hiller (1774), 13.

⁶⁴⁰ Hiller (1774), 14.

Die vorangegangenen Aussagen aus den verschiedenen Traktaten zeigen, dass sich alle Autoren um die Sensibilität des Stimmorgans Gedanken machen. Alle sind sich darin einig, dass eine bewusste Ernährung und ein gesunder Lebenswandel, wenngleich bei deren Definitionen keine restlose Einigkeit besteht, sich positiv auf die Gesundheit der Stimme auswirken.

Atmung:

Eine weitere Eigenschaft der Gesangslehren, die zur Blütezeit des „Belcanto“ erschienen sind, stellt deren Auseinandersetzung mit der richtigen Atmung beim Singen dar. Es ist wenig verwunderlich, dass die italienischen Meister die ersten waren, die sich hiermit dezidiert befasst haben. So ist bei Giulio Caccini (1546-1618) im Vorwort seiner *Nuove Musiche* (1601) zu lesen, dass er die Kontrolle des Atmens beim Singen für unerlässlich hält, um einen eleganten, gefälligen und virtuosensangsstil realisieren zu können. Caccini setzt dabei eine bewusste und kontrollierte Atmung beim Singen einer guten Stimme gleich. Für ihn sind beide Komponenten unabdingbar, um ein künstlerisch hochwertiges Ergebnis zu erhalten.

Ein Jahrhundert später hat dieses Bewusstsein längst auch die deutschen Musiktheoretiker erreicht, was Kürzingers Aussagen zu den Fragen des richtigen Atmens zeigen. Für ihn ist es der erste grobe Fehler, „wenn durch gar zu oft wiederholtes unzeitiges Atemholen die Worte und Gedanken des Vortrages getrennet, und die Läufe zerbrochen, und zerissen werden.“⁶⁴¹

Agricola, dessen vielbeachtete *Anleitung zur Singkunst* zeitgenössischen Musiktheoretikern als Vorbild diente, betrachtet das Atmen beim Singen von einem rein stimmphysiognomischen Standpunkt aus. Auf knapp drei Seiten beschreibt er detailliert die Funktions- und Wirkweise der menschlichen Atemorgane als Teil des Stimmapparats:

„Alles (...) dienet nur zu zeigen, wie ein Mensch einen hohen und tiefen, starken und schwachen, vernehmlichen und unvernehmlichen Schall vermittelt der Luftröhre hervorbringen könne. Soll der Mensch aber reden, und deutliche Worte aussprechen; so müssen der Gaumen, der Zapfen, die Zunge, die Zähne, und Lippen das ihrige auch beytragen, um entweder durch ihre Lage, oder durch ihre Bewegung, die durch die Glottis herausgestoßene Luft (...) in dem Munde zu reflectiren, und ihre Richtung, so wie es die Aussprache des Buch-

⁶⁴¹ Kürzinger (1793), 51.

stabens erfordert, zu verändern (...) Diese Bewegungen müssen, wenn man singen will, mit jenen, welche nur zur Hervorbringung des Tones dienen, aufs geschickteste vereinigt werden (...)“⁶⁴²

Marpurg warnt wie Kürzinger vor zu häufigem Atemholen beim Singen. Er geht allerdings, wie es die folgenden Zeilen veranschaulichen, in seinen Ausführungen etwas mehr ins Detail:

„Der Vocalist muß sich in Acht nehmen, daß er weder zu oft, noch am unrechten Orte Athem hohlet, um Gedanken, die zusammen gehören, nicht voneinander zu reißen. Am unrechten Orte wird Athem geholet, wenn es nach einer kurzen Note, ingleichen mitten in einem Worte, zwischen kleinen grammatisch zusammenhängenden Constructionen, u.s.w. geschieht. Es ist allhier gut, daß der Meister seinen Schüler mit den Einschnitten der Melodie etwas bekannt machet, als nach welchen man am bequemsten frische Luft einziehen kann: ob es gleich, wenn viele kurze Einschnitte, die etwann nur einen halben Tact ausmachen, auf einander folgen, im geringsten nicht bey jedem nöthig ist. Ueberhaupt kann gemerket werden, daß bey jedem unterbrochenen Fortgange des Gesanges, bey einer Pause, nach einer langen, und nach einer anschlagenden, nicht aber durchgehenden Note, die beste Zeit Athem zu holen ist. Wenn es nöthig ist, solches in einer langen Paßage zu thun, so muß man alle vorhergehende Umstände gehörig erwägen, um den rechten Ort zu treffen. Daß man zwischen einem Triller und der folgenden Note nicht Athem schöpfen müsse, ist schon vor langen Zeiten verboten gewesen.“⁶⁴³

Petri widmet sich erst in der zweiten erweiterten Auflage seiner *Anleitung zur praktischen Musik* (1782) der Thematik des Atmens beim Singen. Für ihn zählt das richtige Atemholen zu den *Anfangsgründen* eines jeden Sängers und Bläusers. Ähnlich wie Marpurg behandelt Petri diesen Komplex sehr gründlich. Seine Ausführungen lassen sich leicht verinnerlichen, da er diese in fünf Regeln gießt, die es in Zusammenhang mit dem Atemholen beim Singen oder Spielen eines Blasinstruments zu beachten gilt:

„Ein ungeübter Sänger aber macht hier durch sein Athemholen, welches jedermann gewahr wird, eine Lücke in der Melodie. Damit dieser Uebelstand

⁶⁴² Agricola (1757), 27.

⁶⁴³ Marpurg (1763), 29 f.

vermieden werde, so merken sich die Sänger wohl, als alle, die Blasinstrumente traktieren wollen, folgende kurze Regeln:

(1) Man lasse das Athemholen nicht bis auf die letzte Stunde anstehen, denn sonst entsteht ein Schlucken und Schnappen nach der Luft, bey dessen Anblick (...) man das Erstikken des Sängers besorgt, und an seinen Gesang weniger mehr denkt als an seine Gesundheit.

(2) Man hole also bey Zeiten frischen Athem und zwar erstlich auf den letzten Theilen der schlechten⁶⁴⁴ Noten (...)

(3) Auch auf guten Takttheilen kan man Athem holen, wenn man ihnen am Ende etwas wenigens zum Athemschöpfen abbricht (...)

(4) Wenn in Dehnungen eine etwas längere Note vorkommt, und ich in der Folge zum Voraus schnelle Passagen erblicke, die mich in die Nothwendigkeit seetzen, vorher Athem zu holen; so muß ich den Zuhörer zubereiten, daß er nichts davon gewahr wird (...)

(5) Wenn in schnellen und laufenden Passagen die sechzehn, oder zwey und dreyßigstel so lange ununterbrochen fortgehen, daß es unmöglich wäre, sie alle in einem Athem vorzutragen, so kan man bisweilen eine oder etliche kurze Noten ganz verschlucken oder verbeißen, und kleine Pausen fingieren, nur muß man dies am gehörigen Orte anbringen, daß die Passage nicht darunter leidet.“⁶⁴⁵

Auch für Hiller stellt das bewusst kontrollierte Atmen beim Singen ein wesentliches Charakteristikum eines gelungenen Vortrags dar. Dies legt er im Nachfolgewerk seiner *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange (1780)*, dar.

Die Ausführlichkeit und Genauigkeit von Hillers Anmerkungen zum Atemholen erreicht dabei keines der vorweg zitierten Traktate, da dieser seine umfangreichen Ausführungen mit passenden Notenbeispielen unterfüttert. Hiller, dessen Grundtenor („Es schadet dem guten Vortrage auch gar sehr, wenn der Sänger nicht weiß oder nicht fühlt, wo er bequem Athem holen kann (...) er singt entweder ohne Verstand, wenn er zu unrechter Zeit und an unschicklichen Orten Athem nimmt, oder er übertreibt sich, wenn er zu viel mit einem Athemzuge thun will, und schadet dadurch der

⁶⁴⁴ Damals gebräuchliche Terminologie für unbetonte Zählzeit

⁶⁴⁵ Petri (1782), 193 f.

Lunge und der Gesundheit.⁶⁴⁶) mit den Ansichten Kürzingers und Marpurgs, v.a. aber mit denen Petris übereinstimmt, führt an, dass nicht bei allen Sängern eine ausreichende Lungenkapazität vorhanden ist, um lange Passagen ohne Luftholen zu überstehen:

„Es giebt Sänger, die eine so gute Lunge und Brust haben, daß sie sechs und mehr Tacte Sechzehntelnoten, im großen Allegro, auch sich nehmen. Wer ihnen nun nacheifern will, und die Kraft ihrer Lunge nicht hat, der muß sich zu helfen wissen, ohne der Sache zu schaden.“⁶⁴⁷

Hiller präsentiert hierauf eine Reihe von „Notthülfen, deren sich ein Sänger bedienen kann, um zu Athem zu kommen.“⁶⁴⁸ Einer dieser Vorschläge soll zur Veranschaulichung und zum besseren Verständnis exemplarisch herausgegriffen werden: Es geht dabei um das „Zertheilen einer längeren Note in zween gleiche Theile, von denen man den ersten nur kurz und zur Hälfte anschlägt, und die andere Hälfte zum Athemholen anwenden zu können.“⁶⁴⁹ Hiller fügt dieser Aussage ein Notenbeispiel an, das nachfolgend abgebildet ist:



Abb. 30: "Notthülfe, um zu Athem zu kommen," Hiller (1780), 18.

Die erste Zeile simuliert hierbei einen ursprünglichen Notentext, die zweite Zeile stellt Hillers modifizierte Variante des "Originals" dar. Bemerkenswert an dem obig dargestellten Notenbeispiel ist hierbei, dass es Hillers Ansicht nach gestattet ist, nicht un-

⁶⁴⁶ Hiller (1780), 14.

⁶⁴⁷ Ebd., 16.

⁶⁴⁸ Ebd., 17.

⁶⁴⁹ Ebd.

erhebliche Eingriffe an Kompositionen vornehmen zu dürfen, um etwaige konditionelle Schwächen auszugleichen.

In Bezug auf das Atmen beim Singen ist resümierend festzuhalten, dass Kürzinger ganz dem Zeitgeist entsprechend diesem Komplex durchaus Bedeutung beimisst, wenngleich er ihn nicht so gründlich wie z.B. Petri oder Hiller abhandelt.

Aktivierung von Resonanzräumen:

Wenngleich die Traktate im 18. Jahrhundert nicht die heute gebräuchlichen Termini Resonanzraum, Resonanzeigenschaften oder Resonatoren verwenden, so ist es dennoch nicht von der Hand zu weisen, dass sie sich allesamt damit befassen, mit welchen Techniken ein bestmöglicher Stimmklang erreicht werden kann. Auch hier soll zunächst Kürzingers Aussage vorgestellt werden, um diese im Anschluss in Relation zu deren Pendants aus zeitgenössischen Singlelehren zu setzen:

Kürzinger betrachtet es als einen groben Fehler, „Wenn man durch die Nase, mit zusammengebißenen Zähnen oder im Gegentheile wie ein Müllerlöh mit gar zu sehr aufgesperrem Maul und dergleichen garstigen Umständen singt, daraus nicht nur ein sichtbarer Eckel bey den Zuhörern, sondern auch eine Unvernehmlichkeit im Verstand entstehet.“⁶⁵⁰

Eine Passage, die inhaltlich exakt dasselbe ausdrückt, findet sich in der *Stimmbildungskunst* (1776) des Kürzinger Schülers Abbé Vogler. Die folgende Passage kann womöglich als weiterer Nachweis betrachtet werden, dass Kürzinger seinen berühmten Schüler nachhaltig geprägt hat:

„Man muß ferner auf die Stimm acht haben, daß sie nicht durch die Nase, oder vom Halse gezogen, und der Mund nicht zu wenig, oder gar zu weit geöffnet werde (...)“⁶⁵¹

Auch Marpurg plädiert dafür, die Resonanzräume zu nutzen, indem man den Mund weit genug öffnet und nasales Singen somit vermeidet. Er ergänzt die Aussagen Kürzingers und Voglers, indem er Angaben zur Stellung der Zunge und der Kopfhaltung macht und ferner davor warnt, einen gedrückten, gepressten Ton zu erzeugen:

„Man muß bey dem Singen den Mund nicht so weit aufreißen, daß die Zuhörer einem bis in die Kähle sehen können; aber doch auch weit genug eröffnen,

⁶⁵⁰ Kürzinger (1793), 51.

⁶⁵¹ Vogler (1776), 3.

damit die Stimme nicht inwendig an den Gaumen schlage, und nicht ein nasichter Ton entstehe. Man muß die Backen nicht hohl machen, und nicht die Noten mit einem widerwärtigen Hauch herausdrücken. Man muß nicht die Zähne zusammen beißen; und sie mögen so schön seyn, als sie wollen, so müssen sie genugsam bedeckt (...) werden. Die Zunge muß, so viel als möglich, platt und gerade im Munde liegen, um den Tone nicht am freyen Durchgang hinderlich zu seyn. Man muß den Mund stille halten, und nicht kauen. Man muß den Hals weder ein- noch auswärts beugen.“⁶⁵²

Auch Petri warnt davor, den Mund beim Singen zu weit zu öffnen und erläutert ferner, wie seiner Ansicht nach eine korrekte Körperhaltung beim Singen auszusehen habe:

„Er soll anständig da stehn mit heitrem Gesicht, den Mund soll er nicht zu weit aufthun, noch zu sehr zuhalten, damit er nicht durch die Zähne singe, welches die gute Aussprache hindert. Er soll nicht wanken weder mit dem Kopfe, noch mit dem ganzen Leibe, und dergleichen mehr, was zum Anstande gehört.“⁶⁵³

Auch Hiller pocht darauf, den Mund beim Singen entsprechend zu öffnen, um die Resonanzräume der Stimme zu nutzen. Wie Marpurg mahnt er darauf zu achten, keine gepressten Töne zu erzeugen und mit einem entspannt-freundlichen Gesichtsausdruck zu singen. Hiller bezieht dabei in seinen Aussagen ausdrücklich den Lehrer mit ein, zu dessen Aufgaben es seiner Meinung nach gehört, auf die richtige Haltung des Schülers beim Singen zu achten:

„Hell ist die Stimme. Wenn sie durch den offenen Mund, ohne Zwang und Drücken der Kehle, frey aus der Brust heraus kommt. In Betrachtung deßen hat der Lehrmeister darauf zusehen, daß der Schüler die Zähne nicht zusammen beiße, sondern in solcher Entfernung von einander halte, daß man mit dem kleinen Finger bequem dazwischen kommen könne. Die Lippen müssen sodann einwärts gezogen werden, so daß sie die obere Reyhe der Zähne ganz, die untere aber halb bedecken. Ueberhaupt ist die Miene eines sanften Lächelns, wobey der Mund sich etwas in die Breite zieht, die anständigste

⁶⁵² Marpurg (1763), 23.

⁶⁵³ Petri (1782), 197.

beym Gesange, und die bequemste zur Hervorbringung eines guten Tons der Stimme.“⁶⁵⁴

Zuletzt soll bezüglich der Aktivierung von Resonanzräumen noch Agricola zu Wort kommen, welcher der Meinung ist, dass sich alle Hindernisse, die sich dem bei der Tonerzeugung entstehenden Luftstrom in den Weg stellen, negativ auf das Klangpotential der menschlichen Stimme auswirken:

„Wir bemerken (...) daß alles, was dem freyen Ausgange der Luft (...) und dem Durchgange der Luft (...) im Wege steht, einen schlechtern Klang der Stimme verursachen müsse. Diese Hindernisse können entweder aus natürlichen Fehlern, wenn (...) die innere Oefnung der Nase nicht groß genug ist (...) oder (...) wenn die Nase bey dem Schnupfen, oder durch den allzuhäufigen Gebrauch des Schnupftabaks (...) verstopft, oder sonst durch irgend eine Krankheit in eine übele Beschaffenheit gesetzt ist, herrühren; oder sie können auch durch willkürlich angenommene Fehler, z. E. wenn man bey dem Singen die Zunge ohne Noth zurück zieht, und krumm macht, welche doch (...) platt und gerade im Munde liegen sollte, ingleichen wenn man den Mund nicht weit genug eröffnet, oder die Zähne zusammendrückt, entstehen. Aus dem ersten und zweyten Falle nimmt das (...) Singen durch die Nase, und aus dem dritten das Singen in der Kehle (...) seinen Ursprung.“⁶⁵⁵

Vergleicht man Kürzingers Aussage zum Themenkomplex der optimalen Nutzung der Resonanzeigenschaften der Stimme beim Singen mit denen der übrigen obig zitierten Autoren, so fällt auf, dass er mit ihnen darin übereinstimmt, dass der Mund beim Singen entsprechend geöffnet sein muss. Im Gegensatz zu seinen eben genannten Zeitgenossen äußert sich Kürzinger zu diesem wichtigen Aspekt des Singens in sehr knapper Form. Er macht keine Angaben zur Haltung der Zunge, des Kopfes und dem Gesichtsausdruck beim Singen. Der *Getreue Unterricht* bleibt daher an dieser Stelle im Vergleich zu seinen zeitgenössischen Pendants etwas unscharf, greift jedoch zumindest den essentiellen Parameter eines geöffneten Mundes, um das gesamte Klangpotential der Stimme ausschöpfen zu können, auf.

⁶⁵⁴ Hiller (1774), 6.

⁶⁵⁵ Agricola (1757), 30.

Artikulation:

Im Folgenden sollen Kürzingers Gedanken zur Aussprache des Liedtextes mit denen der zeitgenössischen Autoren verglichen werden. Kürzinger empfiehlt eine deutliche Artikulation des Textes bei gleichzeitiger gedanklicher Reflexion der entsprechenden Notennamen und macht ferner Angaben zum Singen von syllabischen und melismatischen Passagen:

„Wie werden die unterlegte Worte gesungen? Deutlich, vernehmlich, und nicht etwa, als wenn der Hals voll Dampfknudeln steckete. Es bleibet sodann die Aussprechung der Buchstaben in den Gedanken, und werden statt dieser, die Worte gesungen. Gemeiniglich hat jede Sylbe des Textes seine besondere Note (...) Endlich werden auch viele Noten, oder wohl gar einige Tacte auf einer Sylbe gesungen, doch allezeit so, daß nur der selbstlautende (Vocal) oder der erste eines doppeltlautenden (Diphtong) gezogen, die mitlautende (Consonanten) aber zu Ende des Laufes erst ausgesprochen werden. Nämlich so: La - - udate. Sa - - Ive.“⁶⁵⁶

Agricola gelangt bei der Bearbeitung dieses Themenfeldes zu der Ansicht, dass die Wörter eine unterschiedliche Qualität hinsichtlich ihrer Singbarkeit besitzen:

„Wir sehen (...) hieraus (...) daß nicht ein Wort so bequem zum Singen als das andere sey. Denn bey allen Buchstaben und Wörtern, bey deren Aussprache die zum eigentlichen Reden bestimmten Gliedmaßen des Mundes eine solche Richtung bekommen, die dem freyen Ausgange der Luft auf einige Art im Wege steht, kann der Ton der Stimme nicht so gut herauskommen, als bey denen, wo die Luft nicht gehindert wird; folglich sind jene zum Singen unbequemer als diese. Und also ist diejenige Sprache zum Singen die beste, welche die wenigsten den freyen Ausgang des Tones hindernden Wörter hat; und bey welcher folglich auch der musikalische Dichter sich die wenigste Gewalt anthun darf, die bequemsten heraus zu suchen.“⁶⁵⁷

In Marpurgs' *Anleitung zur Musik überhaupt* findet sich ein umfangreiches Kapitel zur Aussprache. Marpurg stellt darin eine Reihe von Fehlern vor, die seiner Ansicht nach in diesem Bereich häufig gemacht werden. Ein Auszug seiner wichtigsten Aussagen soll nachfolgend abgebildet werden:

⁶⁵⁶ Kürzinger (1793), 21 ff.

⁶⁵⁷ Agricola (1757), 30.

„Die Aussprache (...) muß richtig seyn, und sie ist es alsdenn, wenn man jede Sylbe mit den gehörigen Buchstaben, und mit dem gehörigen Accente hören lasset. Man merke also (...) daß man weder die Vocale noch die Diphtongen unter sich verwechseln muß (...) Daß man die Consonantes und hierunter die weichen und harten, als b und p; ingleichen d und t nicht unter einander verwechseln muß (...) Daß man die Accente der Sprache nicht unter einander verwechseln muß. Es ist also ein Fehler, wenn das Wort Lamm (...) zu lahm (...) und aus Gott (...) Goot gemacht wird (...) Man muß zu einem Worte nicht einen Buchstaben hinzuthun. Es ist also ein Fehler, wenn Deus in Deius; Alleluja in Halleluja; Amen in Namen, oder Jamen (...) verwandelt wird.“⁶⁵⁸

Auch Petri hebt auf die Wichtigkeit einer verständlichen Textaussprache beim Singen ab. Er empfiehlt hierzu den Anfängern zunächst mit einfachen Chorälen zu beginnen. Ferner fällt dem Lehrer bei Petri eine aktive Rolle in diesem Lernprozess des Schülers zu:

„Nach diesen Uebungen (...) fängt man an den Sänger Sylben aussprechen zu lassen, damit er gut articuliren lernet. Hierzu sind anfänglich die Kirchen Chorale bequem, welche er von Noten langsam singen muß, und zwar bekannte zuerst, hernach aber ganz unbekannte Melodien, wo jedoch der Text gleich darunter geschrieben ist. Denn ein Gesangbuch und Notenbuch zugleich zu überschauen, muß ihm noch nicht zugemuthet werden. Hierbey lasse man ihn bald allein singen, bald mache man einen Baß dazu, bald accompagnire man ihn mit kurzen und abgestoßenen Accorden (...) Man gebe Anfangs genau Achtung, daß er sich nichts angewöhne, weil das hernach mehrentheils bleibt.“⁶⁵⁹

Hiller kommt wie Agricola zu dem Schluss, dass sich nicht alle Wörter gleichermaßen gut beim Singen aussprechen lassen. Zudem weist er in diesem Kontext auf den Einfluss bestimmter Dialekte hin, die eine deutliche Artikulation beim Singen bisweilen zusätzlich erschweren. Hiller erläutert diese Problematik am Beispiel des Buchstaben s am Wortanfang bei darauffolgendem Konsonanten:

„(...) aber aus Unachtsamkeit und Gewohnheit verwandeln wir eine kleine Gebrechlichkeit völlig in Carricatur, und sprechen überall ein sch, wo keins ge-

⁶⁵⁸ Marpurg (1763), 35 f.

⁶⁵⁹ Petri (1767), 58 f.

geschrieben steht. Alle s, zum Anfange einer Sylbe, wenn darauf noch ein anderer Consonante folgt, sprechen wir wie sch aus; die Wörter: Stadt, stehen, sprechen, spotten u.a. sind Zeugen davon. Einige thun es sogar auch am Ende der Sylbe, wie man in den Wörtern Fürst, du warst, du wirst u.a. bisweilen wird gehört haben. Eigentlich findet sich diese fehlerhafte Aussprache nur in der Meißner oder Obersächsischen Mundart; die Niedersachsen sprechen hier weit richtiger und für den Gesang bequemer aus.“⁶⁶⁰

An den obigen Aussagen zeigt sich, dass alle Autoren der korrekten Artikulation des Textes einen großen Wert beimessen. Kürzingers Ausführungen fallen dabei am komprimiertesten aus, was damit begründet ist, dass er seine Erklärung mit einer Fülle von Notenbeispielen anreichert und somit das Wesentliche dieses Themenkomplexes praktisch herausarbeitet. Petri und Hiller hingegen betrachten den Sachverhalt von einer nahezu sprachanalytischen Warte aus, während Marpurg darum bemüht ist, den Schüler die essentiellen Regeln der Textaussprache beim Singen nahezubringen, indem er diesem die häufigsten damit zusammenhängenden Fehler vor Augen führt.

2.4. Kritik an der damals herrschenden Konfusion bezüglich der Interpretation des Allabreve

In Kürzingers Lehrbuch findet sich eine aufschlussreiche Stellungnahme zur damaligen Interpretation des Allabreve-Takts. Kürzinger weist hierbei auf die Konfusion hin, die im 18. Jahrhundert besonders um die Bezeichnung und Interpretation des aus der Mensuralmusik überkommenen, aber nicht mehr verstandenen *tempus imperfectum diminutum* und des *tactus alla-breve* existierte.⁶⁶¹

„Wenn aber ein Strich durch das C ist? Alsdenn heißt es Allabreve, oder auch da Capella, und gehet der Tact noch einmal so geschwind als sonst. Weil man aber dieß C gar oft in gedruckten oder geschriebenen Musikalien findet, ohne daß es Allabreve ist welches der Unwissenheit des Setzers, oder des Schrei-

⁶⁶⁰ Hiller (1774), 22 f.

⁶⁶¹ Breidenstein (2008), 81.

bers zuzurechnen, als pflegt man jetzt fast durchgehends um mehrerer Sicherheit wegen statt des durchgestrichenen C ein 2 nur allein hinzu setzen.“⁶⁶²

Auch Marpurg kritisiert im zweiten Teil seiner *Anleitung zur Musik überhaupt* damals bestehende Unklarheiten rund um die Notation des Allabreve-Taktes:

„Denn wie man aus den Schriften der Alten siehet, so ist der durchschnittne und undurchschnittne Halbzirkel schon so gut zu ihrer Zeit, als heutiges Tages verwechselt worden.“⁶⁶³

Bei Petri hingegen findet man zwar keine direkten Aussagen zur Allabreve-Problematik, allerdings lassen seine Ausführungen den Rückschluss zu, dass auch er darum bemüht war, etwaig bestehenden Unklarheiten vorzubeugen:

„Der 4/2 tel Takt. Er wird heut zu Tage meist blos in Fugen gebraucht, und so hurtig, als der 4/4 Takt gespielt, und ist also meistens allabreve, welches Wort allabreve alsdenn entweder drüber geschrieben wird, oder statt des Signi des 4/2 also vorgezeichnet wird C oder Z oder 2 welches vor allen allabreve Takt vorgezeichnet werden kann.“⁶⁶⁴

Schließlich soll noch Quantz' Aussage als Referenz für die damals bestehende Konfusion in Bezug auf die Notation und Interpretation des Allabreve-Takts herangezogen werden:

„Man nennet diese Tactart: allabreve, oder alla Capella. Weil aber bey der itzt gemeldeten Tactart, von vielen, aus Unwissenheit, Fehler begangen werden: so ist einem jeden anzurathen, diesen Unterschied sich wohl bekannt zu machen. Denn diese Tactart ist im galanten Styl itziger Zeit üblicher, als die in vorigen gewesen ist.“⁶⁶⁵

2.5. Leopold Mozarts Spur im *Getreuen Unterricht*

Kürzingers *Getreuer Unterricht zum Singen (...) und die Violin zu spielen* enthält (wie es bereits der Titel verrät) zwei Lehrbücher in einem, wenngleich hierbei nicht der Fehler gemacht werden darf, Gesangs – und Violinschule isoliert voneinander zu betrachten. Vielmehr stellt die Violinschule einen inhärenten Bestandteil von Kürzin-

⁶⁶² Kürzinger (1793), 9.

⁶⁶³ Marpurg (1763), 84.

⁶⁶⁴ Petri (1767), 23.

⁶⁶⁵ Quantz (1752), 56.

gers musikpädagogischer Gesamtkonzeption dar, wie der Autor selbst in den einleitenden Worten seines Traktats wissen lässt:

„Was die Violin betrifft, so ist das nöthigste aufgesetzt, das erstere aber von den Singfundamenten abzuleiten, weil alles, was man einem Singer saget, auch einem Instrumentisten nach seiner Art gesagt seyn soll.“⁶⁶⁶

Aufgrund dieser, durch Kürzinger bestätigten Faktizität einer bewussten Verbindung von Sing- und Instrumentalschule erscheint es angemessen, auch Kürzingers Violinschule hinsichtlich ihres methodisch-didaktischen Konzepts zu betrachten, da dies somit der Intention der vorliegenden Darstellung, vornehmlich historischen Gesangslehren in den Fokus zu rücken, nicht widerspricht.

Während bei der Analyse von Kürzingers Singlelehre vorwiegend die zeitgenössischen Traktate von Agricola, Marpurg, Petri und Hiller zu komparativen Zwecken herangezogen wurden, um diese besser in den historischen Kontext einordnen zu können, soll bei der Besprechung des *Getreuen Unterrichts die Violin zu spielen* die wohl eleganteste, aufgeklärteste und visionärste instrumentaldidaktische Schrift des 18. Jahrhunderts⁶⁶⁷ als primäre Referenzquelle herangezogen werden: Der *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) von Leopold Mozart. Auch hier wirkt Kürzinger selbst als Spiritus rector, da dessen folgende Aussage diese Vorgehensweise obligat werden lässt:

„Doch thun diejenigen, denen es von Herzen ernst ist, die Violin gründlich spielen zu lernen, recht wohl daran, wenn sie sich Herrn Mozarts Violinschule, welche ungemeine Dienste thut, und nur wenige Gulden kostet, also gleich beim Anfange anschaffen.“⁶⁶⁸

Kürzinger verbindet, wie bereits erwähnt, bewusst Sing- und Instrumentalschule miteinander:

„Was die Violin betrifft, so ist das nöthigste aufgesetzt, das erstere aber von den Singfundamenten abzuborgen, weil alles, was man einem Singer saget, auch einem jeden Instrumentisten nach seiner Art gesagt seyn soll.“⁶⁶⁹

⁶⁶⁶ Kürzinger (1793), Vorbericht.

⁶⁶⁷ Frauchiger (2011), 204.

⁶⁶⁸ Kürzinger (1793), 54.

⁶⁶⁹ Ebd., Vorbericht.

Dieser von Kürzinger angesprochene Bezug bestimmter Inhalte aus der Singlehre enthält dabei zwei Komponenten:

Pragmatisch-praktische Komponente: Der *Getreue Unterricht zum Singen* enthält musiktheoretische Basisinhalte, die sowohl für alle Arten des Singens- und Musizierens essentiell sind. Hierbei sind abgesehen von den Schlüsseln (die Übungsbeispiele sind in der Singschule im Diskant- und Altschlüssel notiert, in der Violinschule ist der Violinschlüssel vorangestellt) alle die Notenschrift betreffenden Erläuterungen und Definitionen sowohl für Sänger als auch Instrumentalisten von Relevanz. Kürzinger weist ausdrücklich auf diese praktische Tatsache zu Beginn seiner Violinschule hin:

„Was hat die Violin für Buchstaben und Noten? Eben dieselbe, als die Singstimmen; darum auch dorten alles nachzuschlagen, und von der zweyten Frage an, Was ist die Musik? Mit den Noten, Tacten, und allen Bezeichnungen fleißig zu erlernen wäre, wenn man etwas Gründliches ausrichten wollte.“⁶⁷⁰

Ästhetische Komponente: Kürzinger reichert seine Singschule, wie bereits aus dem vorliegenden Kapitel dieser Arbeit zu entnehmen ist, an verschiedenen Stellen mit Erklärungen an, wie bestimmte Passagen stimmtechnisch umzusetzen sind. Auch wenn sich derartige Anleitungen nicht eins zu eins auf das Instrumentalspiel übertragen lassen, so befördert allein die Tatsache, wie ein Sänger zu denken und zu fühlen hat, eine musikalisch ansprechende Interpretation. Diese Denkweise Kürzingers lässt sich auch dem Schlusswort seiner Violinschule entnehmen, worin er mit Nachdruck die Position vertritt, dass jeder Instrumentalist dem Ideal einer sanglichen Ästhetik naheifern sollte:

„Ein Violinist hat sich übrigens, wie alle andere Instrumentisten, stets zu befeissen, die Singstimme vollkommen nachzuahmen. Je genauer er diese trifft, je weiter hat er es auf seinem Instrument gebracht; dazu gehören Jahre, und die allerfleißigste Uebung. Man wird also wohl thun, wenn man dem Anfänger, eine geraume Zeit über, nichts als leichte, und in der Hand liegende Sachen zu spielen vorleget, ja ihn schon bey den langsamen Noten im a h c ganz unvermerkt zum Cantabile anhaltet.“⁶⁷¹

Dieser Ansatz einer reflexiven Nachahmung des Singens findet sich auch bei Leopold Mozart, der in seiner Violinschule das *Cantabile* zum programmatischen Prinzip

⁶⁷⁰ Kürzinger (1793), 53.

⁶⁷¹ Ebd., 70.

seiner Violinschule erhebt. Jenes Faktum wird anhand des nachfolgenden Zitats aus dem *Versuch einer gründlichen Violinschule* deutlich, das an einigen Stellen eine derartige Ähnlichkeit mit Kürzingers vorangehend abgebildeten Aussagen zu dieser Thematik aufweist. Das lässt den Rückschluss zu, dass sich dieser hier stark an Mozart, den er sehr schätzte, orientiert hat:

„Man solle sich eines singbaren Vortrags befeissigen; man soll natürlich, nicht zu viel gekünstelt und also spielen, daß man mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme. Und dies ist das schönste in der Musik.“⁶⁷²

Besondere Beachtung verdient hierbei der Terminus *natürlich*. Dieser ist in diesem Kontext weit mehr, als ein Adjektiv mit lediglich deskriptiver Funktion. Natürlich bzw. das Substantiv Natürlichkeit verkörpern hierbei ein ästhetisch und moralisch konnotiertes Konzept, das auf philosophischer Ebene von Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769), mit dem Mozart seit 1754 einen regen Briefwechsel unterhielt, entwickelt und von Mozart in den Bereich der Instrumentaldidaktik transferiert wurde.⁶⁷³

Diesen Geist eines nach Natürlichkeit strebenden, das Singen bewusst imitierenden Instrumentalspiels atmet insbesondere *Das fünfte Hauptstück* der Violinschule, *Wie man durch eine geschickte Mäßigung des Bogens den guten Ton auf einer Violin suchen und recht hervor bringen solle*. Mozart überträgt nun das zuvor theoretisch gedachte Prinzip eines natürlich-singlichen Musizierens anhand von konkreten Beispielen auf das Geigenspiel:

„Jeder, der die Singkunst ein bißchen versteht, weis, daß man sich eines gleichen Tones befeissigen muß. Denn wem würde es doch gefallen, wenn ein Singer in der Tiefe oder Höhe bald aus dem Hals, bald aus der Nase, bald aus den Zähnen u. s. w. singen, oder gar dazwischen falsetiren wollte? Die Gleichheit des Tones muß also auch auf der Violin nicht nur bey der Schwäche und Stärke auf einer Seyte, und auf allen Seyten mit solcher Mässigung beobachtet werden, daß eine Seyte die andere nicht übertäube (...) Zur Gleichheit und Reinigkeit des Tones trägt auch nicht wenig bey, wenn man vieles in einem Bogenstriche weis anzubringen. Ja es läuft wider das Natürliche, wenn man immer absetzet und ändert. Ein Singer der bey ieder kleinen

⁶⁷² Mozart (1756), 50.

⁶⁷³ Vgl. Viehöver (2009), 142.

Figur absetzen, Athem holen, und bald diese bald jene Note besonder [sic!] vortragen wollte, würde unfehlbar jedermann zum Lachen bewegen. Die menschliche Stimme ziehet sich ganz ungezwungen von einem Tone in den andern: und ein vernünftiger Singer wird niemals [sic!] einen Absatz machen, wenn es nicht eine besondere Ausdrückung, oder die Abschnitte und Einschnitte erfordern. Und wer weis denn nicht, daß die Singkunst allezeit das Augenwerk aller Instrumentisten seyn soll: weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, so viel es immer möglich ist, nähern muß? Man bemühe sich also, wo das Singbare des Stückes keinen Absatz erfordert, nicht nur bey der Abänderung des Striches den Bogen auf der Violin zu lassen und folglich einen Strich mit dem andern wohl zu verbinden (...)“⁶⁷⁴

Dieser musikpädagogische Ansatz eines Instrumentalisten, der während der Interpretation wie ein Sänger denkt und fühlt, findet sich nicht nur bei Kürzinger und Mozart sondern auch bei zwei weiteren instrumentaldidaktischen Meisterwerken des 18. Jahrhunderts: Dem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* von Johann Joachim Quantz und Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

Wie Mozart ist auch Bach der Ansicht, dass ein Instrumentalvortrag nur dann gelingen kann, wenn man die Nachahmung des Singens zum Ideal erklärt. Bach sieht hierbei vor allem bei den Pianisten einen erheblichen Nachholbedarf bei der Umsetzung dieser Maxime und verwendet in diesem Zusammenhang ebenfalls den Terminus des *Natürlichen*:

„(...) so hat man mehrentheils Clavier-Spieler gehört, welche nach einer abschaulichen Mühe endlich gelernet haben, verständigen Zuhörern, das Clavier durch ihr Spielen eckelhaft zu machen. Man hat in ihrem Spielen das runde, deutliche und natürliche vermißt; hingegen, an statt dessen lauter Gehacke, Poltern und Stolpern angetroffen. Indem alle andere Instrumente haben singen gelernet; so ist bloß das Clavier hierinnen zurück geblieben, und hat, an statt weniger unterhaltenen Noten, mit vielen bunten Figuren sich abgeben müssen, dergestalt daß man schon angefangen hat zu glauben, es wäre ei-

⁶⁷⁴ Mozart (1756), 106 ff.

nem angst, wenn man etwas langsames oder sangbares auf dem Clavier spielen soll (...)⁶⁷⁵

Für Quantz stellt ein geschmackvolles und ausdrucksstarkes Spiel ein entscheidendes Charakteristikum eines gelungenen musikalischen Vortrags dar. Er plädiert für ein innerliches Mitsingen während des instrumentalen Vortrags, wenngleich er eingesteht, dass dies einen hohen Anspruch verkörpert:

„Das Singen der Seele, oder die innerliche Empfindung, giebt hierbey einen großen Vorthail. Ein Anfänger muß demnach suchen, nach und nach diese Empfindung bey sich zu erwecken.“⁶⁷⁶

Ferner äußert sich Quantz, der in seinem Traktat an mehreren Stellen Querverbindungen zwischen Flötenspiel und Singen herstellt, kritisch gegenüber Musikern, deren Maß an Selbstreflexion nicht dafür ausreicht, das bei Sängern Gehörte und als wohlklingend Empfundene auf das Instrumentalspiel zu transferieren:

„Einigen unter ihnen fehlet es zwar weder an der Erkenntniß, noch an der Empfindung dessen, was zum guten Singen gehöret; dennoch suchen sie solches auf ihren Instrumenten nicht nachzuahmen: sondern, was sie bey den Sängern für was Vortreffliches halten, das finden sie auf dem Instrumente zu schlecht, und zu gering. Sie loben den Sänger, wenn er deutlich und ausdrückend singt; sie hingegen finden es für gut, wenn sie auf dem Instrumente dunkel und ohne Ausdruck spielen. Sie billigen an dem Sänger einen modesten und schmeichelnden Vortrag; der ihrige hingegen ist wild und frech. Machet der Sänger, im Adagio, nicht mehr Auszierungen, als es die Sache leidet, so sagen sie, er singe meisterhaft: sie hingegen überhäufen das Adagio mit so vielen Manieren und wilden Läufen, daß man es eher für ein scherzhaftes Allegro halten sollte, und die Eigenschaften des Adagio fast gar nicht mehr daran wahrnehmen kann.“⁶⁷⁷

Das von Kürzinger, Mozart, Agricola und Quantz vertretene Ideal eines *natürlichen*, den Gesang nachahmenden Instrumentalvortrags hat bis heute nichts an Aktualität eingebüßt. Im Gegenteil, gilt es doch viel mehr an dieses Prinzip des *Cantabile* in einer Zeit zu erinnern, in der sich musikalisches Virtuositentum in hohem Maße über

⁶⁷⁵ Bach (1787), 1.

⁶⁷⁶ Quantz (1752), 99.

⁶⁷⁷ Ebd., 311 f.

spieltechnische Hochleistungen definiert und sich damit der Gefahr aussetzt, *das Mechanische* über *das Natürliche* zu stellen.

Kürzinger und Mozart verbindet neben der gemeinsamen ästhetischen Anschauung von der Erhebung des *Natürlichen* zum allgemeingültigen Prinzip eines Instrumentalvortrags eine gemeinsame pädagogische Denkweise, die sich an der Grundeinteilung der beiden Lehrbücher manifestiert. Beide Lehrwerke stehen für die behutsame methodisch-didaktische Verwirklichung einer Überzeugung, dass das praktische Musizieren aus dem Denken heraus wachsen muss. Sowohl Kürzinger als auch Mozart vermitteln ihren Schülern eine tragfähige musiktheoretische Basis, auf der alles weitere Musizieren aufbaut. Mozart betont dies ausdrücklich mit folgenden Worten, die er zu Beginn des *zweiten Hauptstücks* seiner Violinschule anbringt:

„Wenn der Meister nach genauer Ausfrage findet, daß der Schüler alles izt Abgehandelte wohl begriffen und dem Gedächtnisse recht eingepreget hat: alsdann muß er ihm die Geige (...) in die Hand richten.“⁶⁷⁸

Auch bei Kürzinger erhält der Schüler zunächst auf 53 Seiten einen Einblick in die Musikgeschichte und wird über alles Wesentliche zur Notenschrift und der musikalischen Ornamentik informiert, ehe die Geige zur Hand gereicht wird.

Kürzinger macht dabei folgende Angaben zur Körperhaltung beim Violinspiel:

„(...) so soll man nicht bucklicht, oder geschraubt da stehen, den Kopf nicht, als ohnmächtig, auf die Violin legen, den Bogen nicht in der Mitte, sondern, so lang als möglich, unten, und bey dem Stab nur allein nehmen, den kleinen Finger der rechten, und der linken Hand niemals hinab hangen lassen, unter dem Spielen das Maul nicht aufreissen, noch bey den Klängen mitpfeiffen, der mitbrummen, sonst wird eine ganz unangenehme Gewohnheit daraus.“⁶⁷⁹

Mozart beschreibt in seiner Violinschule zwei Arten der Haltungen, die zudem auf zwei Kupferstichen abgebildet sind. Die erste Variante stellt eine seitwärtige Haltung in Höhe der Brust dar, welche ein beinahe vertikales Streichen des Bogens zur Folge hat. Die zweite Art, die Geige zu halten stellt die von Mozart bevorzugte Möglichkeit dar. Hierbei wird das Instrument auf das Schlüsselbein und die Schulter gelegt, wobei das Kinn rechts vom Saitenhalter aufliegt. Der rechte Ellenbogen sollte dabei nicht zu hoch gehalten werden.

⁶⁷⁸ Mozart (1756), 53.

⁶⁷⁹ Kürzinger (1793), 54.

An dieser Stelle muss der Einwand erfolgen, dass eine detaillierte Analyse der Violinspezifischen Inhalte den Rahmen der vorliegenden Darstellung sprengen und über deren eigentliche Zielsetzung weit hinausreichen würde. Tiefere Einblicke in die historische Lehrart des Violinspiels bei Mozart und Kürzinger bieten hierbei die Publikationen von Glüxam (1999)⁶⁸⁰ und v.a. von Jeanne Christée (2011).⁶⁸¹

3. Rezeption

3.1. Geschäftsbeziehung zu Lotter, Auflagenchronologie

Sowohl Kürzingers, als auch Mozarts Schrift sind bei Lotter in Augsburg erschienen. Allerdings wurden die beiden Werke unter gänzlich verschiedenen Vorzeichen vom führenden süddeutschen Musikverlag des 18. Jahrhunderts gedruckt. Während Johann Jakob Lotter Kürzingers *Getreuen Unterricht* von der ersten bis zur fünften Auflage auf eigene Verantwortung und das gesamte wirtschaftliche Risiko tragend herausbrachte, verhielt er sich in Bezug auf die Erfolgsaussichten von Leopold Mozarts Violinschule wesentlich skeptischer. So wurde die erste Ausgabe des Lehrbuchs aus dem Jahr 1756 zwar von Lotter gedruckt – erschienen ist sie jedoch, wie auch das Titelblatt verrät im Selbstverlag des Verfassers. Leopold Mozart musste somit die Kosten des Drucks selbst tragen, weshalb er bereits am 10. April 1755 bei Lotter bezüglich der Kosten vorfühlte:

„Nun auf meine Schmiererey [Mozart wählt in aller Bescheidenheit diesen pejorativen Terminus für das Manuskript seiner Violinschule, *Anm. d. Verf.*] zu kommen. Ich hab in der That mit vielem Verlangen dero zuschrift entgegen gesehen. und werde dieser Tage so viel als ein Bogen wenigst austrägt ins Reine schreiben und so gleich damit immer fortfahren. Entzwischen bitte mir nächster Post zu berichten wie viel der Unterschied von 500 und 1000 Exemplar beträgt, wie hoch das Papier kommt, nämlich in klein Median quart. mit einem Wort, was mehr beträgt wenn 1000 Exemplar aufgelegt werden. Ich vertraue auf dero Ehre und freundschaft, und kan versichern, daß, wenn sie

⁶⁸⁰ Vgl. Glüxam (1999), Die Violinskordatur und ihre Rolle in der Geschichte des Violinspiels, siehe hierbei v.a. 24, 25, 48, 65 u. 108.

⁶⁸¹ Vgl. Christée (2011), Violintechnik, siehe dabei besonders 12-14, 16f., 18-23, 29, 31, 36, 48, 52, 77, 91 f. u. 132.

mich, wie ich mir schmeichle, gut halten; ich nicht weniger bey aller Gelegenheit mich nach Kräften beeuffern werde, dero Bestes nach meiner Möglichkeit zu befördern.“⁶⁸²

Im Gegensatz zu diesem Briefwechsel, wie er der Nachwelt zwischen Johann Jakob Lotter und Leopold Mozart erhalten ist, existieren keine bekannten Dokumente, die uns Aufschluss über die Geschäftsbeziehung zwischen Lotter und Kürzinger geben würden. Leider stellt besagte Geschäftskorrespondenz, wie Rosenthal trefflich resümiert, „a singular bibliographical record of German eighteenth-century book production,“⁶⁸³ dar.

Deshalb ist lediglich eine Annäherung an die Verbindung Kürzinger – Lotter möglich. Eine exakte, heutigen wissenschaftlichen Maßstäben genügende Rekonstruktion des Sachverhalts kann nicht mehr geleistet werden, da in den in Frage kommenden Archiven keine Quellen ausfindig gemacht werden konnten, welche die entsprechenden Antworten bereithalten könnten.

Im Folgenden sollen zwei mögliche Varianten skizziert werden, die das Zustandekommen einer Zusammenarbeit Kürzingers mit dem Lotter Verlag, die im Jahr 1753 mit der Veröffentlichung von dessen *VIII Sinphoniae solemniores* ihren Anfang nahm, beschreiben:

Variante A: Wir wissen, dass Kürzinger seinen Dienstherrn und Gönner Clemens August auf zahlreichen Reisen begleitet hat. Wie dem Hofreisejournal des Kurfürsten zu entnehmen ist, machte dieser samt seinem Hofstaat dabei nicht selten in Augsburg Station.⁶⁸⁴ Es ist dabei nicht auszuschließen, dass Kürzinger Augsburg auf einer dieser Reisen kennen gelernt und in diesem Zusammenhang erste Kontakte zum Verleger Lotter geknüpft hat.

Variante B: Aufgrund seiner möglichen Mitgliedschaft in der *Correspondierenden Societät der Musicalischen Wissenschaften* [?] war Kürzinger unter Umständen sehr gut in der Musikszene des 18. Jahrhunderts vernetzt. Es könnte somit auch dieser Tatsache geschuldet sein, dass es zu einer Zusammenarbeit Kürzingers mit dem Lotter Verlag kam, zumal neben Kürzinger einige prominente Mitglieder der Societät

⁶⁸² Leopold Mozart an Johann Jakob Lotter, Salzburg, 10. April 1755, siehe Bauer-Deutsch (1962), 4.

⁶⁸³ Rosenthal (1991), 85.

⁶⁸⁴ Vgl. Stollberg-Rilinger (2000), 76, 78, 103, 107, 124, 156.

ihre Werke beim bedeutendsten Augsburger Musikalienverleger des 18. Jahrhunderts veröffentlichten.

So finden wir im Verlagskatalog von 1753 neben Mizlers *Musicalischer Bibliothek* eine *Sammlung moralischer Oden* und dessen Traktat *de Natura syllogismi differit, ac simul Recitationes Mathemat. philosoph. musicus incohandas*. Neben Mizlers Werken enthält derselbe Katalog einige kirchenmusikalische Kompositionen und die Musiklehre *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus*⁶⁸⁵ von Meinrad Spieß, der von 1712- ca. 1750 zunächst als Musikdirektor, dann als Prior des 60 Kilometer südlich von Augsburg gelegenen Stiftes Irsee wirkte und seit dem Jahr 1743 zu den Mitgliedern der *Societät* zählte.⁶⁸⁶

Auch wenn die genauen Umstände, unter denen der Kontakt zwischen Kürzinger und Lotter geknüpft wurde ungeklärt bleiben müssen, so kann aus den vorangehend skizzierten beiden Varianten gefolgert werden, dass der Lotter Verlag im 18. Jahrhundert den Musikalienmarkt in Süddeutschland beherrschte und somit überregionale Bekanntheitswerte erlangt hatte. Diese Tatsache wird auch am Beispiel Kürzingers deutlich, der zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung im Jahr 1763 (weitere Auflagen 1780, 1793, 1803 und 1821) seiner Sing- und Violinschule im 180 Kilometer von Augsburg entfernten Mergentheim wirkte und dessen Biographie, in der es abgesehen von möglichen Kurzaufenthalten, für die keine gesicherten Belege angeführt werden können, keine nennenswerten Berührungspunkte mit Augsburg aufweist.

3.2. Kürzinger als Alternative zu den großen gesangs – und instrumentaldidaktischen Meistern des 18. Jahrhunderts

Ein ganz sonderlicher Kauz muß der Herausgeber des Buches *Getreuer Unterricht zum Singen mit Maniren, und die Violin zu spielen*, der *hochfürstl. Hoch- und Teutschmeisterische Capellenmeister* Ignaz Franz Xaver Kürzinger in Mergentheim in Franken gewesen sein. In seiner obgenannten, 1793 bei

⁶⁸⁵ Spieß (1745), "Musicalischer Tractat, in welchem alle gute und sichere Fundamenta zur musicalischen Composition aus denen neuesten und besten Auctoribus heraus gezogen, zusammen getragen, gegeneinander gehalten, erklärt, und mit untermischten Exempeln dermassen klar und deutlich erläutert werden, daß ein angehender Componist alles zur Praxin gehöriges finden, leicht und ohne mündliche Instruction begreifen und selbst mit vollkommenem Vergnügen zur würcklichen Ausübung schreiten könne."

⁶⁸⁶ Wöhlke (1940), 114.

Johann Jakob Lotter in Augsburg erschienen Abhandlung bringt dieser Mann so viel Ergötzliches und auch Humorvolles, daß einiges daraus auch heute noch ganz interessant sein dürfte.“⁶⁸⁷

Das vorangegangene Zitat stammt aus der dritten Ausgabe des vierten Jahrgangs der österreichischen Zeitschrift für Musik und Theater *Der Merker*. Der Autor stellt in seiner zweiseitigen Rezension über die Sing- und Violinschule Kürzingers deren unzweifelhaft vorhandenen humoristischen Gehalt in den Mittelpunkt.

Eine Reduktion auf diesen einen Aspekt wird Kürzinger jedoch nicht gerecht, der es durchaus versteht, wesentliche Inhalte aus bereits vorhandenen mit dem Anspruch auf wissenschaftliche Genauigkeit konzipierten Traktaten zusammenzutragen und auf ein an musikalischen Anfängern, Dilettanten oder Liebhabern orientiertes Niveau zu reduzieren. Er erreicht dies nicht zuletzt dadurch, indem er das ganze Lehrbuch hindurch in leicht verständlicher Sprache abfasst und bis auf den Vorbericht und das Schlusswort in Fragen und Antworten gliedert. Kürzinger simuliert mit dieser Methode eine Gesprächssituation zwischen Lehrer und Schüler. Anekdotenhafte und humoristische Passagen lassen dieses virtuelle Gespräch in besonderem Maße lebendig werden, wohingegen bei der Rezeption der großen Werke von Printz, Mozart, Bach und Quantz eher die Assoziation eines monologischen wissenschaftlichen Vortrags entsteht. Kürzinger gibt den Anfängern mit seinem Lehrbuch ein Repertorium zur Übung und Vertiefung an die Hand. Es soll ferner als Nachschlagewerk dienen, das aufgrund der oben beschriebenen Machart auch für das Selbststudium von Anfängern geeignet ist. Das Lehrbuch dient aber auch als Kontrollinstanz für den Lehrer, der an verschiedenen Stellen von Kürzinger direkt oder indirekt angesprochen wird und der somit die Möglichkeit hat, seine eigenen musikpädagogischen Grundsätze zu überprüfen.

Besonders hervorzuheben ist auch Kürzingers innovatives Konzept, die von Bach, Mozart und Quantz theoretisch gedachte Idee eines sanglichen Spiels praktisch weiterzuentwickeln, indem er in seinem Lehrwerk bewusst Sing- und Violinschule miteinander verbindet. Besonders diese Idee Anfängern das *Cantabile* nahezubringen, indem sie zunächst die Grundregeln des Singens erlernen und zur reflektierten praktischen Anwendung bringen, ehe die Violine das erste Mal zur Hand genommen wird, stellen ein absolutes Alleinstellungsmerkmal des Lehrwerks dar.

⁶⁸⁷ Kaufmann (1913), 632.

Bemerkenswert ist dabei auch, dass Kürzinger bei aller Bemühung um eine Reduktion auf das für Anfänger Elementare und Wesentliche der Spagat gelingt, möglichst viele Facetten des Musikbegriffs abzubilden. Als mögliches Mitglied der *Correspondierenden Societät der musikalischen Wissenschaften* [?] betont er an zahlreichen Stellen, dass die Musik eine Wissenschaft ist. Auch deshalb findet sich in seinem Lehrbuch ein musikhistorischer Teil und ein enzyklopädischer *Anhang der mehrsten Sachen, welche einem rechtschaffenen Sänger oder Instrumentisten zu wissen nöthig* sind.

Der Erfolg des Lehrbuchs lässt sich anhand der Auflagenzahl (insgesamt fünf Auflagen von 1763-1821) ablesen. Ferner deuten die Fundorte von Einzeldrucken auf seine überregionale Verbreitung hin. So finden sich in Deutschland (Berlin, Dresden, Frankfurt, München, Regensburg), in Österreich (Wien, Salzburg), in der Schweiz (Basel), in Frankreich (Paris, Strasbourg), in den Niederlanden (Amsterdam), in England (London, Oxford) und den USA (New Haven, New York) Exemplare des *Getreuen Unterricht zum Singen mit Manieren und die Violin zu spielen*.⁶⁸⁸

Abschließend soll die Sängerin und Musikpädagogin Nina d'Aubigny von Engelbrunner (1770-1847) zu Wort kommen, an deren Aussage deutlich wird, dass sich die bekannten Gesangslehren des 18. Jahrhunderts vor allem durch die wissenschaftliche Gründlichkeit ihrer Darstellung auszeichneten und ein offensichtlicher Mangel an Lehrbüchern für den Anfangsunterricht herrschte – eine Nische, die Kürzinger aus heutiger Sicht mit dem *Getreuen Unterricht* besetzt und dabei in Lotter, der den Lehrbuchmarkt für Liebhaber in Süddeutschland dominierte, den idealen Geschäftspartner fand:

„Freilich schrieben Tosi und Agricola (...) Bücher für Virtuosen, und ihrer Spur folgte der verdienstvolle Hiller (...) der fast alles sagte, was die Bildung des Sängers betrifft. Ihm verdankt gewiß manches schöne Organ seine gehörige Entwicklung. Allein wenn auch musikalische Journale und Zeitungen durch den vielfältigen Tadel schlechter Sänger und Sängerinnen, den Mangel an gutem Gesang beurkundeten, und oft von der Notwendigkeit einer bessern Stimmenbildung redeten: so scheinen jene Bücher fast zu ernst und zu gründ-

⁶⁸⁸ Quelle: RISM B VI-1, 464.

lich abgefaßt, um im Allgemeinen ausgebreitet so zu wirken, daß man ihre spur unverkennbar bemerken könnte.“⁶⁸⁹

⁶⁸⁹ Zit. n. Elsberger (2000), 134, der in seiner Studie zum Leben und Werk der adeligen Sängerin und Musikpädagogin Nina d'Aubigny von Engelbrunner deren beachtliche Leistungen am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert würdigt und ins Bewusstsein der Öffentlichkeit rücken möchte.

V. Franz Bühler (1760-1823): *Kurze Anfangsgründe zum Singen für Discant und Alt zum Gebrauche für katholische Chorknaben*, Augsburg (1825)

1. Genese

1.1. Kindheit und Jugend

„Nach aller angewandten Vorsicht bey Ausarbeitung dieses neuen Lexikons, muss ich doch mit Unwillen bemerken, daß aus diesem Künstler, der bald Franz Bihler, bald Georg Bühler, mitunter gar Pühler, genannt wird, in zwey verschiedenen Artikeln zwey Personen gemacht worden sind. Wer mag aber auch unter diesen verschiedenen Vor- und Zunamen, auf verschiedenen Werken eine und dieselbe Person vermuten? Sollte Hr. Bihler selbst diese vielfältigen Namen den Verlegern seiner Werke vorgeschrieben haben? – Wohl schwerlich! Und doch hätten sich vielleicht Bihler und Bühler vereinigen lassen. Daß er aber als Künstler und Weltbürger, auf einem öffentlich herausgegebenen Werke, sich nach seinem Klostersnamen, Gregor, und auf andern nach seinen Taufnamen, Franz, nennen läßt; dies mußte den entfernten Literator irre führen. Er selbst trage also die Schuld dieses Fehlers!“⁶⁹⁰

Das obige Zitat des Lexikographen Ernst Ludwig Gerber ist ein historischer Beleg dafür, wie schwer es sich zu Lebzeiten Franz Bühlers gestaltete, dessen Biographie in ihrer Gesamtheit korrekt zu erfassen. Besagtes Vorhaben ist in unseren Tagen wesentlich einfacher zu realisieren, da der nach seinem Tod weitestgehend in Vergessenheit geratene Bühler, dessen bis heute nicht vollständig erfasstes Œuvre mindestens 35 Messen, zahlreiche Oratorien, Opern und weltliche Kantaten, Instrumentalwerke für verschiedenste Besetzungen sowie einen beträchtlichen Anteil an Kunstliedern aufweist, in unseren Tagen eine verstärkte Aufmerksamkeit erfährt. Diese erfreuliche Entwicklung ist eng mit dem Namen Hermann Ullrichs verknüpft, der sich seit Beginn der Neunziger Jahre intensiv mit dem Leben und Werk des Kom-

⁶⁹⁰ Gerber (1814), 779 f.

ponisten beschäftigt.⁶⁹¹ Nicht zuletzt dank der durch die Forschungsarbeit Ullrichs gewonnen Erkenntnisse wissen wir heute, dass Bühler ein umfangreiches kompositorisches Werk hinterließ und zu Lebzeiten unbestreitbar über internationales Renommee verfügte.⁶⁹² Um das im folgenden Kapitel in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückte musikpädagogische Vermächtnis Bühlers besser durchdringen zu können, gilt es seinen Lebenslauf nach aktuellem Forschungsstand nachzuzeichnen. Die nachfolgende Aussage Bühlers zeigt, dass diese Vorgehensweise auch in seinem Sinne gewesen wäre:

„(...) so wird eine gedrängte Darstellung der Begebenheiten meines Lebens hier nicht am unrechten Orte seyn, zumal Geisteserzeugnisse oft am besten verstanden werden, wenn uns die Individualität der Urheber klar vor Augen steht.“⁶⁹³

Franz Bühler wird am 12. April des Jahres 1760 in Unterschneidheim im Ries geboren. Dies belegen sowohl ein Taufeintrag in den örtlichen Pfarrmatrikeln („Auf den Namen Franciscus wurde am 12. April der eheliche Sohn von Josephus Bihler⁶⁹⁴ und seiner Ehefrau Josepha getauft. Wohl stimmt sein Geburtstag- dem kirchlichen Gebrauch der Zeit entsprechend- mit seinem Tauftag überein.“⁶⁹⁵) als auch eine Passage aus dem autobiographischen Vorbericht zu Bühlers *Sex Missae*. („Ich ward zu Schneidheim, einem an dem durch ein angenehmes Thal sich schlängelnden Sechtaflüsschens liegenden Pfarrdorfe, am 12ten April 1760 geboren und fand im Schoose meiner Familie die Vereinbarung von Lehre und Beispiel sittlicher Tugenden.“⁶⁹⁶)

Bühler, der fünf ältere (Johann Joseph *1749, Ignatius Joseph *1752, Maria Helena *1754, Maria Francisca *1756, Johannes Aloysius *1758) und zwei jüngere Ge-

⁶⁹¹ Prof. Dr. Hermann Ullrich, Direktor des Instituts der Künste an der PH Schwäbisch Gmünd beschäftigt sich laut eigenen Angaben seit 1990 unter musikwissenschaftlichen, musikdidaktischen und künstlerisch-fachpraktischen Aspekten mit Franz Bühler. Er initiierte und leitete Erstaufführungen (z.B. im Rahmen der Rieser Kulturtage) und zeichnet sich u.a. verantwortlich für den Artikel „Bühler, Franz“ in „The New Grove Dictionary of Music and Musicians“, London 2001.

⁶⁹² Bühlers Kompositionen fanden in Belgien, den Niederlanden, Großbritannien und den Vereinigten Staaten Beachtung, was u.a. Nachdrucke des berühmten Verlagshauses Novello, London dokumentieren. Vgl. Ullrich (1990), 20.

⁶⁹³ Bühler (1821b), Vorbericht.

⁶⁹⁴ Schreibweise wechselt häufig zu Bihler.

⁶⁹⁵ Ullrich (1990), 4.

⁶⁹⁶ Bühler (1821b), Vorbericht.

schwister (Maria Crescentia *1762, Maria Josepha *1765) hat,⁶⁹⁷ erhält ersten Unterricht vom Vater, der von Beruf Schulmeister war:

„Den ersten Unterricht im Lesen, Schreiben, Singen, Klavierspielen und in den Anfangsgründen der lateinischen Sprache bekam ich von meinem Vater selbst, einem gewandten Orgelspieler und Schullehrer.“⁶⁹⁸

Vor seinem zehnten Geburtstag nimmt er zudem in den oben genannten Fächern Unterricht bei einem Barfüßermönch im drei Fußstunden entfernten Minoritenkloster Maihingen, dessen Baumeister-Orgel aus dem Jahr 1737 bis in unsere Zeit nahezu unverändert geblieben ist. Es ist anzunehmen, dass Bühler darauf gespielt hat.⁶⁹⁹

Es kann ferner als gesichert gelten, „dass dieser Konvent der Minderbrüder (...) eines jener Klöster war, das begabten Knaben aus dem Riesraum eine musikalische Grundausbildung ermöglichte. Mit etwa sechs Jahren wurden solche Buben dort aufgenommen und erhielten neben Schreib- und Rechenunterricht eine wirkungsvolle Unterweisung im Singen, Instrumentalspiel und Notenschreiben. Mit etwa acht Jahren waren sie schon so weit, dass sie im professionellen Chor der Konventualen mithalten konnten.“⁷⁰⁰

Bühler erwirbt in Maihingen die notwendigen Fähigkeiten und Fertigkeiten, die ihm das erfolgreiche Bestehen der Aufnahmeprüfungen⁷⁰¹ an der Benediktiner-

⁶⁹⁷ Ullrich (1990), 4 f.

⁶⁹⁸ Bühler (1821b), Vorbericht.

⁶⁹⁹ Ullrich (2010), 38.

⁷⁰⁰ Ullrich (1990), 7.

⁷⁰¹ Benediktinerklöster, Augustinerchorherrenstifte und Kapellhäuser der Domkirchen waren vergleichbar mit den Musik- Konservatorien, wie wir sie heute kennen. Die zehn- bis vierzehnjährigen Bewerber hatten anspruchsvolle Aufgaben, wie z.B. das Singen einer Fugenstimme vom Blatt oder den Vortrag einer instrumentalbegleiteten Solo-Arie (in Augsburg am Hohen Domstift sogar während der Messfeier!) erfolgreich zu meistern. Vgl. hierzu auch Ullrich (1990), 7.

Reichsabtei Neresheim⁷⁰² ermöglichen, das im oberschwäbischen Raum eine Vorreiterrolle hinsichtlich der Öffnung hin zu aufklärerischen Bildungsidealen einnahm. Gepaart mit dem benediktinischen Grundsatz der *moderatio* praktizierte man hier die Kombination von religiös-sittlicher und staatsbürgerlicher Bildung, die dabei unter dem Grundsatz stand, Respekt und Toleranz gegenüber Andersdenkenden und Andersgläubigen zu erlernen und entsprechend dem Postulat der Aufklärung Vorurteile abzubauen und zu überwinden.⁷⁰³

Auch der junge Franz Bühler profitiert von diesem die Werte des Humanismus bei einer gleichzeitigen Wertschätzung für die Erkenntnisse der Naturwissenschaften atmenden Neresheimer Bildungsideal. Er selbst blickt dabei auf seine Zeit in der Reichsabtei wie folgt zurück:

„So mit den nöthigen Vorkenntnissen ausgerüstet, wurde ich am 21ten Oktober 1770 von der berühmten Benediktiner-Reichsabtei Neresheim als Diskant aufgenommen. Hier genoß ich fünf Jahr lang den zweckmäßig fernerer Unterricht, sowohl in den untern lateinischen Klassen, als in der Musik. Ein lebhafter Geist und eine feurige Wißbegierde förderten die Fortschritte, welche ich in den Studien und im Orgel- und Klavierspielen machte.“⁷⁰⁴

Unterricht in besagten Tasteninstrumenten⁷⁰⁵ wird Bühler von Pater Benedikt Maria Werkmeister (1745-1823) erteilt, der zu jener Zeit als Novizenmeister an der Reichs-

⁷⁰² Nach langen Auseinandersetzungen mit dem Fürsten Karl von Oettingen-Wallerstein wurde dem Kloster auf das hartnäckige Betreiben des Abtes Benedikt Maria v. Angehrn hin am 1. Oktober 1764 der Status der Reichsunmittelbarkeit verliehen. Durch einen Vergleich mit dem Fürsten wurde es zum freien Reichsstift Neresheim erhoben und erhielt in diesem Zuge Sitz und Stimme im schwäbischen Reichsprälatenkollegium. Ab diesem Zeitpunkt setzen grundlegende wirtschaftliche, soziale und kulturelle Verbesserungen ein, zu denen auch eine tiefgreifende Reform des Schulwesens zu rechnen ist. Das Ergebnis dieser Reform brachte einen für die damalige Zeit vorbildlichen Unterricht hervor, der vom Berliner Aufklärungspapst Friedrich Nicolai (1733-1811) wie folgt gewürdigt wurde: "Diese Schulordnung macht dem Reichsstift Neresheim wahre Ehre. Sie handelt überhaupt von dem Amte und Eigenschaften eines Schulmannes, von den Lehrgegenständen. Diese sind: christliche Lehre, wohlstandige Lebensart und gute Sitten, deutsche Sprachlehre, Redekunst, Klugheits-, Gesundheits- und Haushaltungslehre. Besonders hat uns auch die tolerante Gesinnung gefallen, die in dieser Schulordnung gegen Andersdenkende herrscht." Bayrle-Sick (2003), 299 ff.

⁷⁰³ Ebd., 314.

⁷⁰⁴ Bühler (1821b), Vorbericht.

⁷⁰⁵ Weitere Lehrer von Bühler waren Chorregent P. Narcis Mayr, Gesang und P. Urbick Faulhaber, Komposition. Vgl. Lipowsky (1811), Ullrich (1990).

abtei wirkt und sich im Laufe seines Lebens als Vertreter der Aufklärung, Impulsgeber für klösterliche Reformen und Kirchenkritiker einen Namen macht.⁷⁰⁶ Von Werkmeister, Mitglied der Illuminaten und späterer Stuttgarter Hofprediger, stammen Schriften wie *Unmaßgeblicher Vorschlag zur Reformation des niedrigern katholischen Klerus* (1782), oder *Über die Aufhebung des Cölibats* (1818). Werkmeister verstand sich auch als passionierter Pädagoge, was sich an folgender zeitgenössischer Beschreibung seines Charakters manifestiert:

„Auf die Bildung junger Leute hielt er alles. Viele schickte er auf Universitäten, oder andere Studienplätze, die meisten ließ er zu Hause [in der Reichsabtei Neresheim; *Anm. d. Verf.*] unterrichten, und hielt ihnen sogar auch im Jahre 1766 einen französischen Sprachmeister.“⁷⁰⁷

Vom pädagogischen Eifer des aufgeklärten Novizenmeisters profitierte auch der junge Franz Bühler, was aus dem einschlägigen Lexikonartikel in Lipowskys *Baierischem Musik-Lexikon* aus dem Jahr 1811 hervorgeht:

„Da der aufgeklärte P. Benedikt Werkmeister den jungen Bühler auch mit der neuen Litteratur bekannt machte, und ihn vorzüglich klassische deutsche Schriftsteller zum lesen gab; so gewann seine scientivistische und musikalische Bildung, und er brachte es auch in der Tonkunst dahin, daß er als ein 14jähriger Knabe auf der Orgel Choral und Figural spielen konnte.“⁷⁰⁸

Im Jahr 1775, nun mit dem Rüstzeug für höhere Studien ausgestattet, beginnt Bühler am Lyzeum der Jesuiten in Augsburg Logik und Metaphysik zu studieren. Studien an einem Lyzeum, einer sich an das damalige Gymnasium anschließenden Lehranstalt, die vorwiegend theologische und philosophische Inhalte vermittelte, waren zur damaligen Zeit Voraussetzung, um die Priesterweihe zu erhalten. Bühler erlebt diese Zeit in Augsburg mit gemischten Gefühlen, wie ebenfalls bei Lipowsky (1811) zu lesen ist:

⁷⁰⁶ Werkmeister war der einflussreichste aufgeklärte Mönchskritiker seiner Zeit. Er bezeichnete die Kirchengeschichte als ein Werk des verschlingenden Despotismus, das seiner Ansicht nach durch Papst Gregor VII. (1057-1085) begründet wurde und bis in die Gegenwart hinein fatale Folgen habe. Er lehnte einen blinden Autoritätsglauben strikt ab und verwehrte sich auch dem Glauben an eine allein selig machende Kirche. Er forderte, die Defizienz der konfessionellen Kirche durch ein moralisch-sittlich verbindendes Christentum zu überwinden. Dieser Überzeugung blieb er bis zu seinem Tod treu. Maier (2007), 40 f.

⁷⁰⁷ Nack (1792), 108.

⁷⁰⁸ Lipowsky (1811), 258.

„Um Logik und Metaphistik zu studiren, ging er also nach Augsburg, wo Professor Carli nach alter scholastischer Methode Vorlesungen hielt, mit barbara celarent herumwarf, und dem an bessere Geisteskultur gewöhnten Bühler ganz mißfiel. Auch in der Musik würde er nicht vorgeschritten seyn, hätte er nicht mit dem berühmten Domorganisten Michael Demmler Bekanntschaft gemacht, der ihn dann im Orgelspielen und der Tonsetzkunst ferners unterwies.“⁷⁰⁹

Während Bühler somit, geprägt durch seinen aufgeklärten Neresheimer Lehrer Benedikt Werkmeister, Schwierigkeiten mit der durch dortige konservative Professoren stattfindenden Vermittlung von Scholastik und Syllogismen hat, erweisen sich für ihn die Orgelstunden mit dem „Entfant terrible der Augsburger Dommusik“, ⁷¹⁰ Michael Demmler (1748-1785), als Bereicherung. Der „weithin bekannte Virtuose“, ⁷¹¹ von dem wir wissen, dass er am 22.10.1777 in Augsburg zusammen mit Andreas Stein und Wolfgang Amadé Mozart dessen Konzert für drei Klaviere (KV 242) aufführte und von dem uns im gefälligen, italienisch beeinflussten Stil gehaltene Werke (ca. 15 geistliche Solo-Arien und Duette, sieben Messen, ein Gloria und eine Sinfonia) erhalten sind, wird von Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (1806) wie folgt beschrieben:

„Dümmeler, ein musikalischer Luftpassagier, der aber wahres Talent für Composition besitzt. Er spielt die Orgel und das Clavier mit Geschmack, und hat einige Messen gesetzt, welche den Kopf verrathen. Allein, er spinnt sich in Reichsstädtische Behaglichkeit ein, und ist todt für die Welt. Er kann seyn, was er will; aber er will nicht seyn, was er kann.“⁷¹²

Zu Demmlers Schülern gehört neben Bühler auch Johann Chrystomus Drexel (1758-1801), ⁷¹³ Bühlers Vorgänger im Amt des Augsburger Domkapellmeisters. Man kann davon ausgehen, dass es in dieser Zeit zu Begegnungen zwischen den beiden talentierten Musikern kam.

Anno 1776 kehrt Bühler, inzwischen 16 Jahre alt, ans Kloster Maihingen zurück, um jedoch postwendend nach Konstanz versetzt zu werden. Am dortigen Bodenseeklos-

⁷⁰⁹ Lipowsky (1811), 258.

⁷¹⁰ Ullrich (1990), 8.

⁷¹¹ Ebd.

⁷¹² Schubart (1806), 216.

⁷¹³ Ullrich (1990), 8.

ter, das ebenfalls den Minoriten unterstellt ist, soll er nun sein Noviziat antreten. Lipowsky fasst diesen Lebensabschnitt Bühlers folgendermaßen zusammen:

„Mangel einer andern Versorgung hieß ihn 1770 in das Kloster Mayingen als Minorit zu gehen, von wo aus er nach Konstanz in das Noviziat geschickt wurde, und daselbst den 12. November genannten Jahres eintraf. P. Leodogar Andermath gab ihm daselbst Unterricht im Choralspielen, worinn er, unter dessen Leitung, eine besondere Stärke sich eigen machte; allein der saure Seewein behagte in diesem Kloster seiner Gesundheit nicht, er war immer kränklich, und sah sich daher gezwungen 1777 an Michaelstage das Noviziat zu verlassen, und in die Welt zurück zu kehren.“⁷¹⁴

Es ist fraglich ob die Ursache für Bühlers missliche Lage in Konstanz tatsächlich im sauren Seewein zu suchen ist. Ullrich zieht als möglichen Grund die das ohnehin schon arme Konvent hart treffenden klosterfeindlichen Reformen Kaiser Josephs II. heran, „die dem nun 17jährigen Bühler das gottgefällige Leben (...) verbittert haben könnten.“⁷¹⁵ Dieser durchaus plausiblen These liegen allerdings keine gesicherten Erkenntnisse zu Grunde, weshalb wir somit letztendlich nicht wissen,⁷¹⁶ was den jungen Novizen tatsächlich zum Abschied aus Konstanz bewogen hat.

Bühler kehrt schließlich nach Augsburg zurück, um sein Studium wiederaufzunehmen. Er „besucht Vorlesungen über Physik und praktische Philosophie“⁷¹⁷ und tritt erstmals mit einem eigenen Werk an die Öffentlichkeit: Er komponiert ein Oratorium, „das am Charfreitage in der Kapuzinerkirche aufgeführt worden und vielen Beifall erhalten hat.“⁷¹⁸

Das besagte Oratorium ist bis heute leider nicht auffindbar und damit eines von vielen als verschollen geltenden Werken Bühlers.⁷¹⁹

1.2. Musikalisches Wirken in Donauwörth

Mit seinem Eintritt in die Benediktinerabtei Hl. Kreuz in Donauwörth am 24. Oktober 1778 wendet sich Bühler endgültig vom Typus des Mendikantenorden (Minoriten) ab.

⁷¹⁴ Lipowsky (1811), 259.

⁷¹⁵ Ullrich (2010), 39.

⁷¹⁶ Wohnhaas (1970), 94.

⁷¹⁷ Ullrich (2010), 39.

⁷¹⁸ Lipowsky (1811), 259.

⁷¹⁹ Ullrich (2010), 39.

Als Novize der Benediktiner ist er nun Teil des vornehmsten aller Prälatenorden, wo er 1779 Profess feiert und am 5. Juni 1784 nach Abschluss seiner theologischen Studien zum Priester geweiht wird. Bühler nennt sich in dieser Phase seines Lebens Gregor Bihler. Diese Namensschreibung setzt sich aus seinem Ordensnamen Gregor, den er vom damaligen Abt Gallus erhält und in dem sich dessen Überzeugung von Bühlers musikalischen Fähigkeiten widerspiegelt⁷²⁰ und der selbst gewählten Variante seines Nachnamens zusammen. Bühler bezieht hierzu wie folgt Stellung: „Daher erscheine ich in Gerbers Lexikon als der Mönch Gregor Bihler⁷²¹, wie ich damals irrig meinen Geschlechtsnamen schrieb.“⁷²²

Bühlers Mitschüler und Mitbruder, der spätere Abt Coelestin Königsdorfer (1756-1840), gewährt uns einen eindrucksvollen Einblick in das Musikleben des Klosters, dessen „musikalische Mitte“⁷²³ von 1778-1796 durch Franz Bühler verkörpert wird:

„Es war eine seltene Erscheinung, daß unter etlichen 20 Ordensgenossen kaum 4 oder 5 zu finden waren, die nicht wenigstens ein oder das andere musikalische Instrument (von mehreren ganz vortrefflichen Vocalisten oder Sängern nichts zu melden), theils mit vieler Fertigkeit, theils mit wirklich ausgezeichneter Kunst zu behandeln verstanden hätten. Und weil auf solche Weise jeder Studierende die schönste Gelegenheit hatte, auch von der Musik so viel zu lernen, (...) so entstand dadurch ein so vollständiges Orchester, daß es die Bewunderung aller Kenner und selbst der größten Meister auf sich zog. An Übung und Anlaß sich hören zu lassen, war umso weniger Mangel, da man nicht nur mit den besten Werken damals berühmter Tonkünstler reichlich versehen war, sondern auch unser eigener Mitbruder Gregor Franz Bihler, nachheriger Kapellmeister zu Augsburg, von Zeit zu Zeit die niedlichsten Stücke in Synphonien, Messen, Oratorien und dgl. vorzüglich aber an Operetten lieferte, wobey sich sein Genie meistentheils um so trefflicher auszeichnete, je gewählter gewöhnlich die Texte waren, die seine klösterlichen Freunde P. Beda Ma-

⁷²⁰ Bühlers Namenspatron ist Papst Gregor der Große, dessen Name untrennbar mit dem gregorianischen Choral verknüpft ist und der sich somit einen wichtigen Platz in der musikalischen Geschichtsschreibung gesichert hat. Vgl. hierzu Gschwind (2013), *Geblieden sind die Lieder*.

⁷²¹ Gregor Bihler ist hierbei, wie aus dem eingangs zitierten Lexikonartikel hervorgeht, nur eine von mehreren Namensvarianten, die jeweils stellvertretend für einen entsprechenden Lebensabschnitt im Leben des Musikers aus Unterschneidheim stehen.

⁷²² Bühler (1821b), Vorbericht.

⁷²³ Ullrich (1990), 10.

yr, P. Amandus Weninger, selbst noch Xaver Bronner, und andere ganz für ihn und seinen Geschmack dichteten. Und weil man zu leicht auf die Talente derjenigen Sänger und Akteurs, die sich unter den Studierenden als vorzüglich brauchbar hervorgethan hatten, die genaueste Rücksicht nahm, so ist es unglaublich, mit welchem Beifalle dergleichen Spiele jedesmal aufgeführt worden.“⁷²⁴

Der Augenzeugenbericht von Abt Coelestin hebt nicht nur die Bedeutung Bühlers für das Musikleben der Abtei hervor, sondern veranschaulicht gleichsam, dass dieser aus einem qualitativ und quantitativ hochwertigen Pool an Musikern und Textvorlagegebern für seine Kompositionen schöpfen konnte.

Das Kloster zum Heiligen Kreuz in Donauwörth wurde immer wieder von durchreisenden Künstlern als Aufenthaltsort genutzt, eine Tatsache, die es nicht zuletzt seiner „anregungsreichen musikalischen Atmosphäre“⁷²⁵ zu verdanken hatte. Es ist anzunehmen, dass Bühler hier dem musikalischen Klosterwanderer Franz Christoph Neubauer begegnet ist, der neben vielen anderen Klöstern in Süddeutschland und in der Schweiz auch in Donauwörth Station gemacht hat.⁷²⁶ Der Böhme, ein durchaus begabter Komponist, „hielt sich für gewöhnlich für ein paar Wochen in einem Kloster auf, komponierte für dessen Gebrauch einige Kirchen- oder Instrumentalwerke, ließ sich bei der Tafelmusik hören, erteilte Musikunterricht und zog dann zum nächsten Kloster weiter.“⁷²⁷

Aus dem *Baierischen Musiklexikon* von Lipowsky geht hervor, dass Bühler nicht nur von Franz Christoph Neubauer (1760-1795) wertvolle Impulse für seine kompositorische Tätigkeit erhalten hat:

„Daselbst hatte Bühler Gelegenheit die Komposition gründlich zu studiren, und zwar anfangs unter dem Franz Neubaur, der sich einige Monate im Kloster zum heil. Kreuz verweilte, und dann beim Fürstl. Oettingen- Wallersteinischen Kapellmeister, den berühmtem Rosetti. Durch diese Männer, in einem ungleich höhern Grade ausgebildet, war er nun im Stande mehrere Messen, Requiem (...) in Töne zu setzen, die den Meister verriethen, (...)“⁷²⁸

⁷²⁴ Königsdorfer (1829), 464 f.

⁷²⁵ Ullrich (1990), 12.

⁷²⁶ Lipowsky (1811), 260.

⁷²⁷ Münster (2003), 609.

⁷²⁸ Lipowsky (1811), 260.

Franz-Anton Rösler-Rosetti (1750-1792) wirkte in den Jahren 1773-1789 als Hofmusiker und Kapellmeister des Fürsten Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein „in der nahen Residenz Wallerstein und dem Sommersitz am Riesrand zu Hohenaltheim und hat sich als Komponist zu dieser Zeit weit über die Region hinaus einen klangvollen Namen gemacht.“⁷²⁹

Rosetti, dessen Aufenthalte im Kloster auf die guten Beziehungen zwischen der Benediktinerabtei und dem Hof von Oettingen-Wallerstein zurückzuführen sind, stand einem Orchester vor, das sich überwiegend aus böhmischen Musikern speiste und als besonderes Merkmal die „Konzentration auf die Bläserabteilung“⁷³⁰ aufwies. Diese besondere Wertschätzung der Bläser wird auch in Bühlers weiterem Werk sichtbar, was sich u.a. in der instrumentalen Besetzung⁷³¹ des musikalischen Dramas *Die göttliche Erlösung des Menschen* (1816) widerspiegelt. Weitere „Gemeinsamkeiten in der kompositorischen Gestaltung“⁷³² genauer zu beleuchten und somit den Einfluss Rosettis auf Bühler exakter zu nachzuvollziehen, ist nicht Gegenstand der vorliegenden Darstellung, wäre allerdings ein interessanter Anknüpfungspunkt für zukünftige musikwissenschaftliche Untersuchungen.

Eine andere interessante und vielseitig begabte Persönlichkeit, mit der Bühler während seiner Donauwörther Zeit in Kontakt kommt, ist Franz Xaver Bronner (1758-1850), der als Illuminat, Aufklärer, Klosterflüchtling, Idyllendichter, Publizist und Kanzleichef in Zürich, Physikprofessor an der Universität Kasan in Russland und danach als Kantonsarchivar in Aarau durch ein außerordentlich bewegtes Leben auffällt.⁷³³ Bruder Bonifacius Wertschätzung für Franz Bühler wird an den folgenden beiden Textauszügen sichtbar:

Die erste Textstelle, entnommen aus Bronners Abhandlung *Ein Mönchsleben aus der empfindsamen Zeit* hebt Bühlers musikalische Fähigkeiten lobend hervor:

„Der Frater Gregor, ein sehr geschickter junger Organist, der bereits viel Anlage zu einem guten Komponisten zeigte, setzte meine Verse in Musik.“ (Bronner, o.J. {1912})

⁷²⁹ Ullrich (2010), 40.

⁷³⁰ Ullrich (1990), 12.

⁷³¹ Einem Bläasersatz aus Corni, Flauto, Clarinetti in C, 2Fagotti stehen die Streicher Violino 1, Violino 2, Viola gegenüber.

⁷³² Ullrich (1990), 12.

⁷³³ Zäch (1955), 635.

Die zweite Textstelle, welche von den Feierlichkeiten nach einer Primiz zweier Donauwörther Mitbrüder im Jahr 1780 berichtet, stammt aus Bronners autobiographischem Werk *Franz Xaver Bronners Leben, von ihm selbst beschrieben* und geht neben Bühlers versiertem Klavierspiel auch auf dessen attraktive Erscheinung ein:

„Endlich ließ Frater Gregor, ein guter Clavierspieler und hübscher junger Mann, sein Clavier in das an den Saal grenzende Nebenzimmer bringen, spielte den Frauenzimmern, die ihn aufgefordert hatten, mehrere Sonaten vor, und sang abwechselnd mit mir frohe Lieder. Auch mein schönes Mädchen stand mit holder Freundlichkeit dem Frater Gregor zur Seite, den sie wirklich in Affection genommen zu haben schien. Allmählig zog sich alles in den Saal zu Tanz und Pfänderspielen zurück. Nur Minchen, so will ich künftig meine Liebe nennen – nur sie, Gregor und ich blieben im offenen Nebenzimmer. Daß ich vielleicht eine überzählige, beschwerliche Person spielte, fiel mir damals gar nicht ein. Ihre Rechte nachlässig über Gregors Sessel gelehnt, stand sie da, und horchte den munteren Accorden.“⁷³⁴

Während seiner Zeit als Mönch in Donauwörth tritt Bühler neben seiner kompositorischen Tätigkeit mit der Veröffentlichung seiner *Partitur-Regeln* (1793) auch erstmals als Verfasser didaktischer Literatur in Erscheinung. Im dazugehörigen *Vorbericht* schildert er die Beweggründe, auf diesem Feld tätig zu werden:

„Ein junger Mensch muß in allem, was er anfängt von dem ältern geführt und geleitet werden. So ists auch in der Musik, und vorzüglich in der Kunst Partitur, das ist, den Orgelbaß mit Ziffern, zu spielen. Zu diesem Ziel und Ende habe ich mich entschlossen, dieses kurze Musiksistem auszuarbeiten, und dem Publikum zu übergeben. Ich habe nur das Nothwendigste dargestellt, um durch Anhäufung zu vieler Regeln den Kopf eines jungen Menschen nicht verwirrt zu machen. Was er nicht versteht, das soll ihm der Lehrmeister so lange erklären, bis er es ganz einsiehet, und das Gesagte anzuwenden weis.“⁷³⁵

Die *Partitur-Regeln*, widmet Bühler „Dem Wohlgebohrnen Hochzuverehrenden Herrn Anton Edlen von Menz in Bozen,“⁷³⁶ der ihn 1794 in das zwischen Trient und Inns-

⁷³⁴ Bronner (1795), 375 ff.

⁷³⁵ Bühler (1793), Vorbericht.

⁷³⁶ Bühler (1793), Widmung.

bruck gelegene Handelszentrum beruft, um dort als Pfarrorganist, „Komponist und musikalischer Leiter der Opernaufführungen zu wirken.“⁷³⁷

Es liegt die Vermutung nahe, dass der einflussreiche Kaufmann Menz (1757-1801) in Donauwörth, das an der bedeutenden Handelsstraße von Venedig über Bozen und Augsburg nach Nürnberg lag, Station gemacht hat und im dortigen Kloster, „das zu dieser Zeit ein Anziehungspunkt der musik- und theaterbegeisterten Aristokratie“⁷³⁸ war, Gelegenheit hatte, Musik von Franz Bühler zu hören. Das Gehörte hat den Mäzen und Kunstliebhaber wohl derart überzeugt, um zu veranlassen, Bühler nach Bozen zu holen.⁷³⁹

Wohnhaas vermutet zudem, dass der Abschied Bühlers aus Donauwörth mit dem 1794 vollzogenen Führungswechsel im Kloster zum Heiligen Kreuz zu tun gehabt haben könnte:

„1793 starb Abt Gallus und im folgenden Jahr P. Beda Mayr. Mit dem streng monastisch eingestellten Coelestin Königsdorfer, der 1794 als Abt gewählt wurde, änderte sich das Klima bei Heilig Kreuz. P. Coelestin hatte die Licht- aber auch die bedenklichen Schattenseiten des klösterlichen Musikbetriebes deutlich gesehen. Ob es zu Spannungen zwischen dem neuen Abt und P. Gregor gekommen war, wissen wir nicht.“⁷⁴⁰

Von Bühler selbst ist uns eine knappe Aussage über die Motivation seiner Entscheidung, ein Leben außerhalb des Konvents zu führen, erhalten:

„Neben meinen geistlichen Funktionen war schon damals mein Augenmerk immer mit vorzüglicher Liebe auf meine Vervollkommnung in der Musik und Komposition gerichtet. Ein weiteres Feld dazu öffnete [sic!] mir der Ruf, den ich

⁷³⁷ Pohl (2004), 485.

⁷³⁸ Ullrich (2011), 240.

⁷³⁹ Ullrich (2011, 241.) stellt ebenfalls die Frage, unter welchen Umständen es zur Begegnung von Bühler und Menz gekommen ist: „Ob der Millionär aus dem fernen Tirol womöglich anlässlich einer Commerzreise zu einem seiner Augsburger Negotianten oder vielleicht am Rande eines Besuchs der Nördlinger Tuchmesse selber Augenzeuge der Donauwörther Endskomödien oder anderer Singspiel-, Kantaten- oder Kirchenmusik Aufführungen war, ist im Unterschied zur namentlichen Nennung etwa der Fürsten und Fürstinnen, Prinzen und Prinzessinnen von Oettingen-Spielberg oder Auersperg nicht bekannt.“

⁷⁴⁰ Wohnhaas (1970), 95.

im Jahre 1794 nach Bozen erhielt, wo ich als Organist an der dortigen Pfarr- und Kollegiatkirche adjungirt wurde.“⁷⁴¹

Bei Bühlers Wunsch nach einem Leben außerhalb der klösterlichen Mauern handelte es sich seinerzeit um keinen Einzelfall. Vielmehr herrschte in den letzten Jahrzehnten vor der Säkularisation eine gewisse Aufbruchsstimmung, die mit dem Bedürfnis verbunden war, die Wissenschaften im Sinne der Aufklärung zu modernisieren.⁷⁴² Diese Entwicklung war der Auslöser für zahlreiche persönliche und institutionelle Krisen, was an der Zahl der Klosteraustritte in jenen Tagen sichtbar wird.⁷⁴³ Somit stellte nicht nur für Franz Bühler die Einhaltung der Balance zwischen Ordensleben und freiem, selbstbestimmten Denken im Geiste der Aufklärung (*sapere aude!*) eine große Herausforderung dar.

1.3. Opernkomponist und Stiftsorganist in Bozen

Bühlers Wunsch nach einem Leben außerhalb der klösterlichen Mauern wird schließlich stattgegeben. Er wird „durch päpstliche Dispens vom Klosterleben in den Weltpriesterstand versetzt“⁷⁴⁴ und siedelt nach Bozen über. Die Trennung von seinen Mitbrüdern erfolgt in gegenseitigem Einvernehmen, was Abt Königsdorfer rückblickend mit diesen Zeilen bekräftigt:

„Aber gewiß gereicht es unserem Franz Gregor Bühler (...), wie uns selbst, weit mehr zur Ehre, als zur Schande, daß er ganz im Wege der Ordnung, mit allseitiger brüderlicher Übereinstimmung die päpstliche Dispensation nachsuchte und sie wirklich erhielt. Der physischen Trennung ungeachtet blieb er im Geiste immer bey uns, wie unser wechselseitiges, ganz freundschaftliches Verhalten fortwährend bewies.“⁷⁴⁵

In den folgenden Jahren nennt sich Franz Bühler Abbé Bihler oder Abbate Bihler. Während seines Aufenthaltes in Bozen (1794-1801) entstehen über 70 Werke. Neben zahlreichen kirchenmusikalischen Stücken für Soli, Chor und verschiedene Instrumentalbesetzungen komponiert er in Bozen Instrumentalwerke (z.B. Sonatinen

⁷⁴¹ Bühler (1821b), Vorbericht.

⁷⁴² Maier (2007), 44 f.

⁷⁴³ Ebd.

⁷⁴⁴ Ullrich (2010), 41.

⁷⁴⁵ Königsdorfer (1829), 52.

und Variationen) und zwei Opern. Die Rezension einer der beiden Opern *Die falschen Verdachte* soll im Folgenden vorgestellt werden. Die Kritik der Aufführung vom 5. Februar 1796 im Saal des Merkantilpalastes der Messestadt befindet sich in der im gleichen Jahr erschienenen Märzausgabe des *Journal des Luxus und der Moden*⁷⁴⁶ und fällt äußerst positiv aus:

„Unsere hierortigen Tonkünstler (...) gaben uns heuer ein ganz neues, und in gewisser Rücksicht auch ein einziges Stück dieser Art betitelt: Die falschen Verdachte. Ein hiesiger Privatgönner (...) verfertigte den Text, die ein sehr schönes, rührendes, häusliches Familiengemälde mit glücklich durchgeführten Charakteren und Verwicklungen (...) enthält und unser Compositeur Herr Abé Franz Bihler setzte es in Musik. Da also die Aufführung auch ganz von hiesigen Leuten geschah, so können wir mit vollem Rechte so stolz seyn, diese Oper ganz national zu nennen. Dichter und Compositeur arbeiteten in der herrlichsten Harmonie (...) Herr Bihler scheint vollkommen richtig studiert zu haben, was bei einer Oper Musik ist und seyn soll, nämlich Erhebung und gewissermaßen noch mehrere Versinnlichung des Ausdruckes, der doch immer eigentlich in Worten liegt, durch die Begleitung harmonischer Töne. Er wußte die verschiedenen Leidenschaften und den Gang derselben, die vielfältigen Situationen und die kontrastirendsten Charaktere meisterhaft und in vielen Stellen wirklich redend in der Musik auszudrücken, und bewirkte also dadurch, daß der Zuhörer in der Stimmung, worin ihn der dramatische Dichter zu versetzen wünscht nicht nur nicht gestört, sondern immer auf das angenehmste erhalten und gestärkt wurde. Wirklich es wäre zu wünschen, daß wir im Deutschen mehrere Stücke dieser Art hätten (...).“⁷⁴⁷

⁷⁴⁶ Das *Journal des Luxus und der Moden*, das von 1786 bis 1827 (mit mehreren Titeländerungen) im Verlag von Friedrich Justin Bertuch erschien, wurde seinerzeit äußerst erfolgreich publiziert. Es ging darin nicht - wie man hinter dem Titel vermuten könnte - ausschließlich um die Mode der damaligen Zeit, sondern es stand vielmehr eine umfassende Berichterstattung über verschiedene kulturgeschichtlich relevante Themen, von der Möblierung über Musik, Literatur und Kunst etc. im Mittelpunkt. Hervorzuheben ist die Intention der Herausgeber, die europaweite Entwicklung ins Blickfeld zu nehmen. Besonders erwähnenswert ist die umfassende Illustration mit etwa 1.500 Abbildungen im Kupferstich. Die Zeitschrift ist deshalb eine bedeutsame Quelle für kultur- und mediengeschichtliche Forschungen unterschiedlichster historischer Fachrichtungen,

http://zs.thulb.unijena.de/receive/jportal_jpjournal_00000029

⁷⁴⁷ *Journal des Luxus und der Moden*, anno 11, (1796), 148 f.

Der Rezensent zeigt sich begeistert von Böhlers Fähigkeit, den Text auszudeuten und somit dessen Wirkung beim Zuhörer zu verstärken, was auch an späterer Stelle der Kritik deutlich wird:

„(...) so präzis ist die Musik gerade auf diesen Text gesetzt, und dies ist nach meinem Urtheil das eigentlich wahre Verdienst, das der Tonsetzer sich zu erwerben suchen soll. Daß übrigens auch die Aufführung unsern Wünschen entsprochen habe, bewies der allgemeine laute Beyfall.“⁷⁴⁸

Ullrich geht davon aus, dass Bühler ein Gros der in jener Zeit entstandenen Werke in Oberbozen, der sog. *Sommerfrische* komponiert hat.⁷⁴⁹ Schon im Jahr 1576 sind die Bozener 1220 Meter hoch auf den Ritten gezogen, um vor der in der Stadt grassierenden Pest zu fliehen.⁷⁵⁰

Die Angehörigen der Bozener Oberschicht residierten vom 29. Juni (Peter und Paul) bis zum 8. September (Mariä Geburt) in Ihren Sommerhäusern, um der Hitze der im Talkessel liegenden Stadt zu entfliehen. Margarete Pohl schreibt hierzu, dass die Sommerfrische am Ritten aus soziologischer Sicht mehr als die reine Flucht vor den in Bozen herrschenden drückenden Temperaturen darstellt:⁷⁵¹ Es handelt sich ihrer Ansicht nach vielmehr um einen „Refeudalisierungsakt, der sich ab dem ausgehenden 17. Jahrhundert bemerkbar macht und zugleich Ausdruck einer gesellschaftlichen Offensive ist. Mit der Etablierung einer Sommerresidenz wird ein wichtiges adeliges Statusmerkmal, der zweite Wohnsitz, von der bürgerlichen Kultur gewissermaßen usurpiert.“⁷⁵²

Auf dem Ritten bildet der Schießstand von Maria Himmelfahrt, in dem noch heute die kunstvoll verzierten Schützenscheiben verwahrt werden, ein Zentrum geselliger Zusammenkunft. Dort werden „seit 1777 (...) auch Bälle veranstaltet und alle Familienfeste von der ganzen Gesellschaft gemeinsam (...) gefeiert. Der Schießstand ist in Achteck-Form gebaut, sehr elegant eingerichtet und in den Sommerfrisch-Monaten durch glänzende Bestgaben und manchen lustigen Schmaus, vorzüglich durch die rauschenden Kirchweih- Bälle ausgezeichnet.“⁷⁵³

⁷⁴⁸ *Journal des Luxus und der Moden*, anno 11, (1796), 150.

⁷⁴⁹ Vgl. Ullrich (2010), 41.

⁷⁵⁰ Hoeniger (1968), 167.

⁷⁵¹ Pohl (2004), 489.

⁷⁵² Ebd., siehe hierzu auch Heiss (1989), 6 ff.

⁷⁵³ zit. nach Pohl (2004), 492.

Hier lässt man auch den 1797 nach seinem Sieg über die napoleonischen Truppen mit seiner Gattin auf dem Ritten weilenden General Alexander Freiherr von Loudon (1762-1822) entsprechend hochleben. Bühler widmet dem illustren Paar „eine groß besetzte *Cantata in C*, einen majestätischen *Rundgesang auf den Frieden*, ein *Lied bei Gelegenheit des Sommer-Aufenthalts Seiner Exellenz des Herrn General-Major Freyherrn von Loudon* und das sogar im Druck erschienene *Lied bei der Abreise der Frau Loudon*.“⁷⁵⁴

Neben den eben genannten und zahlreichen weiteren eindeutig von Bühler stammenden Kompositionen befinden sich im Toggenburg Archiv eine Fülle an anonymen Stücken, die ebenfalls aus der Feder des weitgereisten Unterschneidheimers stammen könnten. Das Archiv ist nach Georg Otto Graf von Toggenburg (1811-1888), seines Zeichens Schwiegersohn der in die Geschichte als millionenschwere Franzosenbraut eingegangenen Annette von Menz (1796-1869) benannt und beinhaltet die weit über tausend Einheiten umfassende Musiksammlung ihres Vaters und Bühler-Förderers Anton Melchior von Menz.⁷⁵⁵

Dessen generöse Attitüde, ein maßgebliches Moment für das kulturelle Leben, ja sogar das finanzielle Überleben der Stadt Bozen, wird in seinem Nekrolog hervorgehoben, der im Mai 1801 im Innsbrucker Wochenblatt abgedruckt wurde:

„(...) Die Stadt verdankt ihm in mehreren Fällen die wesentlichsten rettenden Aushülfen, die er ihr in den Bedrängnissen der verflossenen Jahre durch den für sie eröffneten Credit seines Vermögens verschaffte: die Pfarrkirche (...) und vorzüglich die Aufrechterhaltung einer vorzüglichen Musik, für die er Geschmack und Leidenschaft vereinigte: das Publikum überhaupt seine angenehmste Unterhaltung durch die vielen Operetten und musikalischen Akademien, welche er von Zeit zu Zeit mit Daransetzung vieler Privatkosten aufführen ließ (...)“⁷⁵⁶

⁷⁵⁴ Ullrich (2010), 42.

⁷⁵⁵ Siehe hierzu auch die Bestandsaufnahme des Archivs von ChiniTonini (1986)

⁷⁵⁶ *Innsbrucker Wochenblatt*, 1801, Nr. 20, zit. nach Pohl (2004), 479.

1.4. Domkapellmeister in Augsburg

Als im Jahr 1801 überraschend der bis dato amtierende Kapellmeister Johann Chrysostomus Drexel (1758-1801), der „zu den bedeutendsten in der Reihe der Augsburger Dommusiker“⁷⁵⁷ zählt, stirbt, bewirbt sich Bühler um dessen Nachfolge. Zu diesem Zeitpunkt liegen den Entscheidungsträgern im Bistum weder aussagekräftige Informationen zu Bühlers musikalischer Befähigung, noch zu dessen charakterlicher Eignung für das Amt des Domkapellmeisters vor. Dies führte zu dem Entschluss der Augsburger Domherren, unter denen auch einige Exjesuiten waren, die mit ihren aufklärungskritischen Ansichten als strenge Hüter konservativer Orthodoxie in Erscheinung traten, die Personalie Franz Bühler genauer zu beleuchten:

„(...) so scheint die eben den Augenblick erschienene Bittschrift des Franz Bühlers von Schneidheim im Rieß, Priesters und dermaligen organisten [sic!] zu Botzen um die erledigte Kapellmeisters Stelle (...) gleichwohl willkommen zu seyn. Da aber der Mann, seine Kenntnisse, sein Leimund und Denkart ganz unbekannt sind, und er sich selbst auf das Zeugnis des H: Zallingers zu St. Salvator berufet, auch des Herrn Domkapitulars von Mastiaux Hochwürden und gnaden sich erinnern wollen, daß er ehemals Mönch bey Heil. Kreuz in Donauwörth gewesen sey; so wurden Hochdieselben und des gnädigen Herrn Domdechants Hochwürden und gnaden erbethen, an beyden orten Erkundigung einzuziehen: auf welchen Vorgang man ihm als dann aufgeben kann, daß er eine oder die andere Messe, die er gesetzt hat, zur Probe anher mit-schicken solle.“⁷⁵⁸

Das Domkapitel war nach diesem Entschluss darum bemüht, ein möglichst scharfes Bild vom Menschen und Musiker Franz Bühler zu erhalten. Im Zuge dieser Bestrebungen wurde auch der Rektor von St. Salvator Zallinger zur Personalie Bühler befragt. Dieser kann „nichts anderes als was gut ist“⁷⁵⁹ bezeugen. Auch vom Stiftsdechant von St. Moritz wurden Erkundigungen über Bühler eingeholt, „weil diesem von dem päpstlichen Nuntius die Kommission über seine Entlassung aus dem Orden übertragen gewesen war“,⁷⁶⁰ ohne jedoch etwas Negatives zu Tage zu fördern. Bühler scheint sich, trotz der existierenden aufklärerischen Einflüsse in seinem Um-

⁷⁵⁷ Ullrich (1990), 14.

⁷⁵⁸ BayHStA NA 5700 (23. Februar 1801)

⁷⁵⁹ Ebd. (16. März 1801)

⁷⁶⁰ Ebd. (25. Februar 1801)

feld,⁷⁶¹ stets loyal gegenüber seiner Kirche verhalten zu haben, weshalb am 13. April 1801 die Aufforderung an ihn ergeht, dass er „um gedachtes Benefizium und Stelle unverzüglich anzutreten, seine Anherreise möglichst zu beschleunigen habe.“⁷⁶²

Bühler muss nach dem Erhalt dieses Bescheids große Erleichterung empfunden haben, da er während der sich hinziehenden Beratungen der Domkapitulare wie auf Nadeln gesessen sein muss,⁷⁶³ was eine zweite Bittschrift, protektiert vom Graf von Brandis, Bozen, belegt.⁷⁶⁴

Am 4. Mai 1801 tritt Bühler seine neue Stelle als Augsburger Domkapellmeister an. Neben seinen Aufgabenfeldern Gottesdienste musikalisch zu gestalten und das Repertoire der Domkapelle mit eigenen Kompositionen zu erweitern,⁷⁶⁵ war er auch mit dem nobile officium betraut, für die musikalische Ausbildung, Erziehung und Verpflegung der Singknaben zu sorgen. Bühler war hierbei somit nicht nur als Kirchenmusiker, sondern auch als Musikpädagoge gefordert.

Der finale, 22 Jahre währende Lebensabschnitt als Domkapellmeister, bringt auch eine letzte seine Namensgebung betreffende Veränderung mit sich:

„(...) hier nahm ich, auf meiner Verwandten Verlangen, wieder meinen ursprünglichen Geschlechtsnamen Bühler an, und lebte thätig meinem Lieblingsfache fort.“⁷⁶⁶

Die ersten elf Jahre seiner Amtszeit dient Bühler dem letzten Augsburger Fürstbischof Clemens Wenzeslaus von Sachsen (1739-1812). Dieser stammte aus dem Geschlecht der albertinischen Wettiner und war zudem der letzte Fürstbischof von Trier und Fürstprobst von Ellwangen.⁷⁶⁷ Wenzeslaus, „geprägt durch die glänzenden Aufführungen der Dresdener Hofkapelle“,⁷⁶⁸ erfreute sich auch als Bratschist, Flötist und Dirigent „eines achtbaren Rufs“⁷⁶⁹ und musizierte noch im Alter von 60 Jahren zusammen mit Carl Maria von Weber. Der Fürstbischof schätzte zudem prunkvolle Messfeiern. So fand ein von ihm gehaltenes Pontifikalamt immer mit den Augsburger

⁷⁶¹ Sein Gönner Anton Melchior Menz war Mitglied bei den Freimaurern. Über Bühlers Mitgliedschaft in der Bozener Loge ist nichts bekannt. Vgl. Ullrich (2010), 42.

⁷⁶² BayHStA NA 5700 (16. März 1801)

⁷⁶³ Ullrich (1990), 16.

⁷⁶⁴ Vgl. hierzu auch Ullrich (1991), 178.

⁷⁶⁵ Wohnhaas (1970), 98.

⁷⁶⁶ Bühler (1821b), Vorbericht.

⁷⁶⁷ Wohnhaas (1970), 97.

⁷⁶⁸ Ebd.

⁷⁶⁹ Ullrich (1990), 16.

Dommusikern und Instrumentalisten der Dillinger Hofmusik statt.⁷⁷⁰ Ein der Musik derart zugeneigter Dienstherr wie Fürstbischof Wenzeslaus wirkte sich nicht zuletzt auch auf Bühlers Schaffenskraft während seiner Augsburger Periode aus. So verfolgt er stringent „die Weiterarbeit in allen bisher beschriebenen Gattungen (...) Tausende von Papierbogen verwandelt er in Kirchenmusik, deren Popularität in allen katholischen Regionen Mitteleuropas auch für die folgenden Jahrzehnte kaum zu beschreiben ist.“⁷⁷¹ Mit Hilfe von externen Geldgebern lassen sich in dieser Zeit auch musikalische Großprojekte realisieren.⁷⁷² Hier ist neben zahlreichen Auftragskompositionen wie z.B. einer Trauermusik zur Einweihung der neuerrichteten Fürstl. Oettingen-Spielbergischen Familiengruft besonders Bühlers musikalisches Drama *Die göttliche Erlösung der Menschen* zu nennen.⁷⁷³ Das oratorienartige Großwerk wurde 1816 in Burgau aufgeführt. Ein hierfür eigens errichtetes Schauspielhaus, das bis zu 5000 Besucher fasste, bot dem musikalischen Großereignis, das Bühlers Bekanntheitsgrad in jenen Tagen beträchtlich erhöhte, einen entsprechenden Rahmen.⁷⁷⁴ Sieben Jahre nach der überaus gelungenen Aufführung seines *göttlichen Erlösers* stirbt Bühler am 4. Februar 1823 in Augsburg.⁷⁷⁵ Sein Tod, ausgelöst durch die Folgen einer Wassersucht,⁷⁷⁶ sorgt nicht nur in der Musikwelt für Betroffenheit:

„Der unerbittliche Tod raubte uns und der ganzen Kunstwelt heute Früh um 4 Uhr einen vortrefflichen Mann und berühmten Tonsetzer, den Herrn Domkapellmeister und Benefiziaten, Franz Bühler, im 63ten Jahre seines thätigen und verdienstvollen Lebens. Er war am 12. April 1760 zu Schneidheim geboren, trat im Jahr 1778 bey heil. Kreuz zu Donauwörth in den Benediktinerorden, empfing am 5. Jun. 1784 die Priesterweihe, und erhielt im Jahre 1801 den Ruf als Domkapellmeister dahier, nachdem er seit dem Jahre 1794 an der Pfarr- und Kollegiatskirche in Bozen als Organist adjungiert gewesen. Dem Verewigten war ein großer, schöpferischer Kompositionsgeist gegeben, daher er auch mit einer seltenen Fertigkeit und Leichtigkeit schrieb. Seine Musikstücke sind frey und gefällig in der Melodie, voll in der Harmonie, ergreifend in den Uebergängen, und werth des allgemeinen Beyfalls, den sie im Inn- und

⁷⁷⁰ Ullrich (1990), 16.

⁷⁷¹ Ullrich (2010), 43.

⁷⁷² Ebd., 43 f.

⁷⁷³ Ebd.

⁷⁷⁴ Ebd.

⁷⁷⁵ Vgl. Ullrich (2010), 43.

⁷⁷⁶ Ebd.

Ausland gefunden. Besonders gesucht und geschätzt sind seine vielen Kirchenkompositionen, mit denen er sich, seiner Krankheit ungeachtet, noch immer beschäftigte; denn die Tonkunst blieb ihm der schönere Stern seines Erdenlebens, zu dem er hinaufblickte, in Freude und Leid. Seine große Herzensgüte erwarb ihm die Liebe seiner vielen Freunde und Bekannten, sein edler, redlicher und aufrichtiger Charakter die Achtung seiner Mitbürger. Auch das ferne Ausland, in dem des Herrn Böhlers Kompositionen so manche Verehrer zählen, wird mit innigem Bedauern und Theilnahme den zu frühen Verlust dieses geliebten und geehrten Komponisten vernehmen. Leicht decke ihn die Erde!⁷⁷⁷

Der zitierte Nachruf, entnommen aus der *Augsburgischen Ordinari Postzeitung* vom 5. Februar 1822, hebt neben Böhlers kompositorischem Genius auch auf dessen charakterliche Vorzüge ab. Großherzigkeit, Redlichkeit und Aufrichtigkeit – es waren wohl nicht zuletzt diese genannten menschlichen Eigenschaften, die es Bühler ermöglichten, den durch die Säkularisation bedingten strukturellen Widrigkeiten, die seine Amtszeit in Augsburg erheblich prägten, angemessen zu begegnen. Die in den Jahren 1802/1803 erfolgte staatliche Entziehung von kirchlichem Eigentum und der damit verbundenen Einmischung in innerkirchliche Entscheidungsprozesse stellten auch für die Kirchenmusik eine folgenschwere Zäsur dar, da die mit der Säkularisation verbundenen Umwälzungen auch die Erosion klösterlicher Ausbildungsstätten beinhalteten. Ein Verlust, der Bühler sein Reservoir an gut ausgebildeten Singknaben kostete. Ferner wurde die Anzahl von Böhlers Kapellknaben aufgrund des Mangels an Kostgeld von acht auf vier halbiert.⁷⁷⁸ Bühler kämpfte bis zu seinem Tod gegen diesen entstandenen qualitativen und quantitativen Mangel. „Bis zu seinem Lebensende (...) finden wir Zeugnisse [seines] Widerstands gegen [diese, vom Königreich Bayern praktizierte] einengende Kulturpolitik.“⁷⁷⁹

Einige dieser „Zeugnisse“ sollen nachfolgend vor dem Hintergrund der Folgen der Säkularisation angeführt werden, um so ein besseres Verständnis für die Situation Böhlers und die letztendliche Entstehung seiner *Anfangsgründe* zu entwickeln:

Als Franz Bühler am vierten Mai des Jahres 1801 vom für das katholische Unterrichtswesen und den Chorgesang verantwortlichen Scholasticus „mittels einer

⁷⁷⁷ *Augsburgische Ordinari Postzeitung* (1823), 4.

⁷⁷⁸ Ullrich (1990), 17.

⁷⁷⁹ Ebd.

zweckmäßigen Rede den Kapellknaben vorgestellt“⁷⁸⁰ wird und in diesem Zusammenhang verspricht, „für deren physische und geistige Erziehung ohne Unterlaß zu sorgen und seine Kräfte zu verwenden (...), wobey mans bewenden ließ,“⁷⁸¹ ist das Ende des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und der damit verbundene Verlust seiner tausendjährigen Kirchenverfassung bereits eingeläutet:

„Das Abendgefühl vom bevorstehenden Untergang der geistlichen Staaten wurde für das Hochstift Augsburg und die Reichsabteien innerhalb des Augsburger Bistums zur harten Wirklichkeit, als die Wogen der Französischen Revolution auf Deutschland übergriffen, das revolutionäre Frankreich der Idee der natürlichen Grenzen Galliens nachgab und die Revolutionskriege das Reich bis in seine Fundamente erschütterten.“⁷⁸²

Das Scheitern der antirevolutionären Koalitionäre ließ Kaiser Franz II. keine andere Wahl, als die französische Rheingrenze anzuerkennen. Die hierbei auf Seiten der Erbfürsten erlittenen Verluste wurden mit kirchlichem Vermögen kompensiert. Dieses Säkularisationsprinzip manifestierte sich schließlich für das gesamte Reich in Art. 35 des Reichsdeputationshauptschlusses:

„Alle Güter der fundierten Stifter, Abteyen und Klöster, in den alten sowohl als in den neuen Besitzungen, Katholischer sowohl als A.C. Verwandten, mittelbarer sowohl als unmittelbarer, deren Verwendung in den vorhergehenden Anordnungen nicht förmlich festgesetzt worden ist, werden der freien und vollen Disposition der respectiven Landesherrn, sowohl zum Behuf des Aufwandes für Gottesdienst, Unterrichts- und andere gemeinnützige Anstalten, als zur Erleichterung ihrer Finanzen überlassen, unter dem bestimmten Vorbehalte der festen und bleibenden Ausstattung der Domkirchen, welche werden beibehalten werden, und der Pensionen für die aufgehobene Geistlichkeit, nach den unter theils wirklich bemerkten, theils noch unverzüglich zu treffenden näheren Bestimmungen.“⁷⁸³

Für Augsburg bedeutete die Umsetzung des zitierten Beschlusses, dass die gesamten kirchlichen Vermögenswerte der zu diesem Zeitpunkt noch Freien Reichsstadt

⁷⁸⁰ BayHStA NA 5700 (4. Mai 1801)

⁷⁸¹ Ebd.

⁷⁸² Dotterweich (1986), 7.

⁷⁸³ *Lehrstuhl Prof. Horst Dreier: Reichsdeputationshauptschluß 25. Feb. 1803*, <http://www.jura.uni-wuerzburg.de/lehrstuehle/dreier>

zugesprochen wurde. Dieser Zustand währte jedoch nur drei Jahre, ehe Augsburg seinen Status der Reichsunmittelbarkeit und das damit verbundene Privileg, die Stadtverwaltung autonom zu gestalten, verlor und am vierten März des Jahres 1806 endgültig an Bayern fiel. Von den weitreichenden Konsequenzen dieser tiefgreifenden politischen Umwälzungen war auch das Amt des Domkapellmeisters unmittelbar betroffen. Als Bühler im Mai 1801 seinen Dienst in Augsburg antritt, wird er Angestellter des Domstifts und erhält in diesem Zusammenhang das Benefizium St. Conrad, das beim Neubau des Kapellhauses im Jahre 1604 samt dem dazugehörigen Pfründehaus dem Kapellmeisteramt inkorporiert wurde.⁷⁸⁴ Somit kann der vom Domscholasten besoldete Bühler, dessen Stellenprofil auch die Ausbildung und Gewährleistung des Unterhalts der Kapellknaben beinhaltete, zu Beginn seiner Amtszeit auf dem kurzen Dienstweg die Bereitstellung von ihm benötigter Finanzmittel erwirken, was anhand der folgenden beiden Aktenauszüge deutlich wird:

„(...) für die (...) neuen Kleider der Kapellknaben (...) ist den Behörden, namentlich den in Dignitatibus stehenden gnädigen Herren und dem fürstl. Rentamt zur Bezahlung vorzulegen, und so auch vom Kammeramt auf sein Antheil zu bezahlen (...) Die Berechnung des H. Kapellmeisters verschiedener für Musikalien, Reparationen u.s.w. bestrittener Auslagen per 57f 17Kr läßt man vom Kammeramt bezahlen (...) da für 11f schon unter dem verstorbenen H. Kapellmeister gemachte Orgelreparationen darunter begriffen sind (...)“⁷⁸⁵

Auch der Auswahlprozess und die Aufnahme von neuen Kapellknaben werden in der Anfangszeit Bühlers als Domkapellmeister unbürokratisch unter Miteinbezug des Scholasticus abgewickelt:

„Auf den von des Herrn Domscholastens Hochw. und Gnaden produzierten Bericht des H. Kapellmeisters hat man den Joh. Nepumuk Maier von Landsberg und Joh. Nepumuk Löhle von Wiesensteig⁷⁸⁶ als Diskantisten und den Johann Laut von gedacht. Landsberg als Altisten ins Kapellhaus aufzunehmen gnädig beliebt.“⁷⁸⁷

⁷⁸⁴ Seiler (1989), 137 f.

⁷⁸⁵ BayHStA NA 5701 (4. und 11. Januar 1801)

⁷⁸⁶ Wahrscheinlich ein Bruder des Sängers, Musikpädagogen und Komponisten Franz Xaver Loehle. Siehe hierzu das laufende Forschungsprojekt von Martin Fogt: <https://www.philso.uni-augsburg.de/lmz/institute/mmm/musikpaedagogik/forschung/laufendeforschung/loehle>

⁷⁸⁷ BayHStA NA 5701 (18. August 1801)

Die Zeit der innerkirchlich-autonomen, unbürokratischen und schnell zum Ziel führenden Entscheidungen endet für Franz Bühler mit der endgültigen Eingliederung Augsburgs in den bayerischen Staat. Während die Freie Reichsstadt in den Jahren 1803-1806 nicht in der Lage war, den katholischen Pfarrkultus im Zuge der Säkularisation neu zu organisieren, setzte der bayerische Staat als neuer Herrschaftsträger und legitimer Rechtsnachfolger auf eine zügige Restrukturierung der neu gewonnenen kirchlichen Erwerbungen und deren räumliche, personelle und pastorale Eingliederung in den Staatsrahmen.⁷⁸⁸ Ein entscheidendes Merkmal der bayerischen Säkularisierungspolitik stellte hierbei die Beschneidung kirchlicher Rechte dar, um somit Machtanspruch und Herrschaftsmonopol des Staates zu untermauern.⁷⁸⁹ Im Zuge dieser Entwicklungen verlor die Kirche die Entscheidungshoheit über ihre eigenen, nur sie betreffenden Angelegenheiten und sah sich somit mit einer Einmischung von staatlicher Seite konfrontiert, die bis hin zu rein geistlichen Sachverhalten reichte:

„So stellte der Staat die Priesterseminare unter seine Aufsicht, prüfte die einzustellenden Geistlichen, machte Hirtenbriefe und kirchliche Erlasse von seiner Genehmigung abhängig, beanspruchte das Patronats- und somit Besetzungsrecht für landesherrliche, bischöfliche und klösterliche Pfarreien und für alle das Installationsrecht.“⁷⁹⁰

Unter diesen umfassenden staatlichen „Ordnungs-, Mitwirkungs- und Organisationsanspruch“,⁷⁹¹ der auch in den Bestimmungen zur Neuorganisation des katholischen Pfarrkultus in Augsburg vom 19. Februar 1809⁷⁹² zum Ausdruck kommt, fiel auch das Amt des Domkapellmeisters, welches nun nicht mehr dem Scholasticus, sondern der königlichen Stiftungs-Administration des katholischen Kultus- und Schulfonds unterstellt war. Aufgabe dieser Behörde war es, die staatliche Linie, möglichst Gewinne mit den Säkularisationserwerbungen zu erwirtschaften,⁷⁹³ auch auf der Ebene der Kirchenmusik durchzusetzen. Deshalb wurde, um Kosten einzusparen, die Anzahl der Kapellknaben von acht auf vier halbiert,⁷⁹⁴ das Kapellhaus verkauft und Bühler eine neue Wohnung zugewiesen, die dieser jedoch nicht für geeignet erachtete.

⁷⁸⁸ Dietrich (1993), 336.

⁷⁸⁹ Ebd., 337.

⁷⁹⁰ Ebd.

⁷⁹¹ Ebd.

⁷⁹² Vgl. hierzu ebd., 346 f.

⁷⁹³ Vgl. ebd., 336.

⁷⁹⁴ Ullrich (1990), 16.

In jener für ihn äußerst schwierigen Lage wendet sich der Domkapellmeister an den nun ehemaligen Fürstbischof Wenzeslaus, der infolge der Säkularisation auf das Erzstift und Erzbistum Trier, das Fürstbistum Augsburg und die Fürstpropstei Ellwangen verzichten musste,⁷⁹⁵ um dessen Fürsprache bei der nun mit dem Entscheidungsmonopol für den katholischen Kultus ausgestatteten zuständigen königlichen Behörde zu erbitten:

„Hochwürdigster Erzbischof! Durchleuchtigster Churfürst! Gnädigster Herr: Das Kapellhaus, wo ich dermalen wohnte, ist nun verkauft, und H. Administrator Biolley will mir nun eine Wohnung anweisen, wo weder Platz genug ist für das nöthige Personale, noch für einen Geistlichen anständig. Man sagte mir daher, daß, da es Katedralsache wäre, so solle ich Eur Churfürstl. Durchleucht unterthänig- gehorsamst bitten, höchstselbst möchte für diese Sache in Betracht eines Kapellhauses bey Königl. Bairischen Kommissariate ein Empfehlungsschreiben gnädigst einzusenden geruhen, worinn für Churfürstl. Durchleucht die Sache für die Kapellknaben und den Kapellmeister in Betracht einer anständigen Wohnung empfehlen möchte. Mit H. Baron von Seida habe ich bereits gesprochen und er ist auch der Meinung, daß die Sache nicht den Kultus, sondern die Katedral angehe.

Ich bitte Eur Kurfürstl. Durchleucht unterthänigst- gehorsamst mich nicht zu verlassen, denn sonst wird es mit dem Katedralgottesdienst noch schlechter, als jemals bisher war.“⁷⁹⁶

Bühlers Vorhaben, die den Kapellmeister betreffenden Angelegenheiten mit Hilfe des Bischofs zur „Katedralsache“⁷⁹⁷ zu erklären und somit eine bessere Unterkunft für sich und die Kapellknaben zu erhalten, wird neben Bischof Wenzeslaus auch von Baron von Seida und Landensberg (1772-1826) unterstützt. Dieser wird 1810 Stiftungsadministrationsrat beim Lokalkommissariat Augsburg, nachdem er bereits seit 1806 mit Teilen des städtischen Kirchenstiftungs- und Unterrichtswesens betraut wurde. Bühler widmet dem späteren Regierungsrat des Oberdonaukreises *10 Galanterie Stücke für die Orgel oder das Piano-Forte*. Neben dem Erscheinungszeitpunkt,

⁷⁹⁵ Gilles (2012), 33.

⁷⁹⁶ ABA BO 823 (19. Juli 1810)

⁷⁹⁷ Ebd.

der vermutlich zwischen 1811 und 1814 liegen dürfte,⁷⁹⁸ ist auch die motivationale Veranlassung des Domkapellmeisters dem adligen Beamten das Konvolut im gefälligen, klassisch-galanten Stil komponierter Stücke zu widmen, aus heutiger Sicht nicht mehr zu rekonstruieren. Bei besagter Widmung, die von Seida als „einsichtsvollen Kenner und Verehrer der Tonkunst“⁷⁹⁹ lobt, könnte es sich entweder um den Ausdruck aufrichtiger Dankbarkeit und Wertschätzung, oder auch taktisches Kalkül handeln, um sich die Gunst des einflussreichen Staatsdieners zu sichern. Denkbar wäre auch eine Mischung aus beiden Intentionen. Bühlers oben geschilderter, von namhafter Seite protegierter Plan scheitert jedoch an der konsequenten und kompromisslosen Umsetzung der Säkularisierungsrichtlinien durch die dem Augsburger Lokalkommissariat übergeordnete Finanzdirektion des Lechkreises:

„Auf den Erlaß des fürstl. bischöfl. General- Vikariats (...) giebt man sich die Ehre rückzuerwiedern, daß (...) es nicht mehr in der Befugniß der unterfertigten Stelle liege über dieses Aversum hinaus dem Kapellmeister Bihler und dessen Singknaben auch noch ein freyes Quartier in einem aerarialischen Gebäude anzuweisen. Vielmehr ist man diesseits beglaubt, daß die Anschaffung einer anständigen Mietwohnung oder auch einer freyen Wohnung der Administration des katholischen Cultus- Fond obliege, weil eben dieser Fond jenes Aversum für die Domkirche und Kirchenmusik in ihrer Eigenschaft als Cathedral- Kirche jährl. in Empfang nimmt.“⁸⁰⁰

Ein knappes Jahr später, an 17. August 1811 rechtfertigt Bühler vor selbiger Behörde sein zu diesem Zeitpunkt mit 832 Gulden pro Jahr bemessenes Kostgeld, um der offenbar existierenden Meinung entgegenzuwirken, dass dieser Betrag zu hoch angesetzt sei. Er listet dabei detailliert einzelne durch die alltägliche Versorgung der vier Kapellknaben entstehenden Kostenpunkte auf:

„Man hat von Seiten einiger Niedrer, die mich sogar schon vom Dienste zu bringen suchten so viel Lärmen, daß ich für einen Knaben wochentlich 4fl, in

⁷⁹⁸ Das Widmungsblatt titulierte von Seida als "Ritter des St. Michaelis Ordens." Von Seida gehörte dem Hausritterorden des Hl. Michael seit 1811 an. Vgl. Baer. Ferner ließ Bühler die Noten bei Boehm verlegen. Ab 1814 wäre das Werk wohl bei Lotter erschienen, da Bühler ab diesem Zeitpunkt eine enge Geschäftsbeziehung mit diesem Verlag einging.

⁷⁹⁹ Franz Bühler, *10 Galanterie Stücke Für Die Orgel Oder Das Piano-Forte* (Augsburg: Andreas Boehm; o.J.). Titelblatt.

⁸⁰⁰ ABA BO 806 (25. August 1810)

allem also 18 fl die Woche und 4 Taliter mit Einschluß der Digniatien 208 fl – das ganze Jahr hindurch also 832 fl habe. Die Einnahme hat seine Richtigkeit, nun wollen wir aber auf die Ausgaben, die nebst der Kost für die Knaben un-
ausweichlich sind beifügen.

1. Muss ich wegen den 4 Knaben eine Magd haben (...)
2. Brauche ich in Rücksicht der 4 Knaben wenigst um 40 fl mehr Holz
3. Für Lichter brauch ich (...) im höchsten Winter wenigst (...) 21 fl (...)
4. Wenigst 6 mal des Jahrs werden die Korröcke für die Knaben gewaschen.
(...) 8 Korröck machen also 3fl, 2kr – 6 mal des Jahres macht also 19fl 29 kr.

Alle Monath beinahe wird die Wesch der Knaben gereinigt. Nun ist noch ihre Bettwäsch. Die ich ganz gering jährlich auf 8fl anschlagen will.“⁸⁰¹

Hierauf führt Bühler an, dass ihm vor der Säkularisation eben aufgezählte Posten neben allen seine Unterkunft betreffenden Aufwendungen zusätzlich zum Kostgeld von der Kirche bezahlt wurden:

„Das alles, was erwähnt wurde, hatte ich beim damaligen Domkapitel ganz frei. Wenn man diese, und mitunter manche andere noch zu bezahlenden Kleinigkeiten zusammennimmt, so bleiben mir höchstens 500fl am eigentlichen Kostgeld. (...)

In meiner Wohnung war ich ganz frei, und wenn die Knaben Fenster zerschlugen, so zahlte es die Herrschaft, nun kostet mich auch dieser Artikel.“⁸⁰²

Gemessen an der Pflicht, die Versorgung der vier Kapellknaben sicherzustellen, zumal es diesen nach der Säkularisation verboten war, sich durch Gesang vor den Häusern der Augsburger Oberschicht etwas dazuzuverdienen,⁸⁰³ fällt Bühlers jährlich zur Verfügung stehendes Kostgeld eher knapp aus. Dies wird umso deutlicher, wenn man die Einkünfte des Domkapellmeisters in Relation zu den Verdiensten anderer kirchlicher Würdenträger in jenen Tagen setzt. So wurde Augsburgs Bischof Wenzeslaus nach der Säkularisation mit 100 000 fl. pro Jahr entschädigt.⁸⁰⁴ Das durchschnittliche Jahreseinkommen des Domdechants belief sich auf 2500 fl., der Domvi-

⁸⁰¹ ABA BO 806 (17. August 1811)

⁸⁰² Ebd.

⁸⁰³ Sog. Gassen-, oder Kurrendegesang, vgl. Ullrich (1990), 16 f.

⁸⁰⁴ Gilles (2012), 33.

kar erhielt 800 fl., ein Pfarrer hatte durchschnittlich 400 fl. im Jahr zur Verfügung und ein einfacher Kaplan hatte Kost und Wohnung frei und wurde zusätzlich mit 150 fl. entlohnt.⁸⁰⁵

Der Umstand des zu knapp bemessenen Kostgeldes nach der Säkularisation soll Bühler fortan bis zum Ende seiner Amtszeit begleiten, was folgende Zeugnisse aus späteren Jahren belegen:

„Da die für die Kapellknaben gehörige Bettwäsche bereits so abgenützt ist (...) bitte ich eine königl. bairische Districts- Stiftungsadministration unterthänigst um gnädigste Herbeyschaffung einer brauchbaren Bettwäsche für die 4 Kapellknaben. (...)“⁸⁰⁶

Nachdem Bühlers Kostgeld im Herbst 1815 offensichtlich nicht mehr ausreicht, um davon die Bettwäsche der Knaben zu finanzieren, fehlen ihm zwei Jahre später im Winter auch die Mittel, um deren Versorgung mit Lebensmitteln sicherzustellen:

„Da die Preise der Lebensmittel noch immer sehr theuer sind, so wollte ich Eine Koenigl. Administration um die fernere Theurungszulage für das (...) Quartal Jan. Feb. und März unterthänigst bitten (...)“⁸⁰⁷

Auch wenn Bühlers Bittschriften in der zweiten Hälfte seiner Amtszeit einen bescheidenen und demütigen Duktus aufweisen, war dies kein Garant, um sofortige Verbesserungen für sich und die Kapellknaben zu erzielen, was die Antwort der Regierungsbehörde auf den Gesuch einer Verpflegungszulage belegt:

„Auf den Bericht der K. Administration vom 21. dieses {Monats} wird hirdurch zur Entschließung erwiedert, daß über das Gesuch des Kapellmeisters Bihler um eine Theurungs Zulage für die Verpflegung der 4 Kapellknaben erst nach Beschluß des 2ten Quartals des gegenwärtigen Etats Jahres zuträglich vorge- tragen werden soll, wonach sich zu achten ist.“⁸⁰⁸

Die Säkularisation, von den einen als „immenses Unglück für deutsche Bildung und Einheit, als Akt des Vandalismus an einem tausendjährigen Kulturerbe“⁸⁰⁹ beklagt,

⁸⁰⁵ Klose, Dietrich: "Löhne Und Preise Im Königreich Bayern Im 19. Jh."
<http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-3w-klose-preise-1800-1900.pdf>

⁸⁰⁶ ABA BO 806 (10. Oktober 1815)

⁸⁰⁷ ABA BO 327 (16. Januar 1818)

⁸⁰⁸ ABA BO 327 (23. Januar 1818)

⁸⁰⁹ Speckle (1968), 22.

von den anderen als „Sieg über Mönchsherrschaft, scholastische Finsternis und Barbarei“⁸¹⁰ bejubelt, stellte zudem eine Zäsur für das gesamte Bildungs- und Schulwesen dar, da der Staat nun auch in diesem Bereich die Kontrolle übernahm. So hatte das Königreich Bayern starkes Interesse daran, den Geist der Aufklärung in die Schulen zu transportieren. Im Zuge dieser Entwicklung wurde am 10. Juli 1807 das Jesuitenkolleg St. Salvator endgültig geschlossen und das dazugehörige Gymnasium mit der protestantischen Lehranstalt bei St. Anna zusammengelegt, das sich im Gegensatz zu vergleichbaren katholischen Schulen in der Aufklärungszeit mehr und mehr für pädagogische Reformen öffnete und nach der Übernahme Augsburgs durch Bayern bereits einen Großteil des vom neuen Herrschaftsträger geforderten der Er rungenschaften der Aufklärung befördernden Schul- und Unterrichtskonzepts umsetzte. So hält der für die Neuorganisation des Augsburger Schulwesens zuständige Generallandeskommissar, Freiherr von Leyden fest, „daß das unmittelbare Nebeneinander Leben der beiden Religions-Theile hier den einen ganz vorzüglich für eine reinere vollkommene Bildung empfänglich machte; den anderen aber um so tiefer unter das Joch des Aberglaubens und des Fanatismus herabdrückte, so daß hier mehr als irgendwo die Geist-und Herz umstrickenden Machinationen der Jesuiten und der Bettelmönche herrschend waren.“⁸¹¹ Auch der Stiftungsadministrator und Kämmerer Baron von Seida (s.o.) findet ausschließlich wertschätzende Worte für das protestantische Schulwesen, wohingegen sein Urteil über die katholischen Ausbildungsstätten vernichtend ausfällt:

„Während nun die Katholiken jede ihr besonderes Gymnasium mit vier und zwanzig in den verschiedenen Quartieren der Stadt vertheilten Elementarschulen hatten, gerieth auch das Schulverbesserungswesen in ein regeres Treiben. Insbesondere bewiesen die Letztern hierfür von dem Jahre 1760 an ausgezeichneten Sinn, Gefühl und Eifer, und verbesserten standhaft die vorgefundenen Mängel auf eine Weise, welche von ihrer guten Einsicht in das Wesen einer lebendigen Pädagogik zeugte, nach deren Grundsätzen sie von Zeit zu Zeit ihre höhere und niedere Schulanstalten den Forderungen des Zeitgeistes immer mehr anzupassen suchten (...) Dagegen geschah von katholischer Seite fast gar nichts (...) für die Vervollkommnung der Schulen, von deren Beschaffenheit man sich leicht ein trauriges aber wahres Bild machen

⁸¹⁰ Raab (1978), 67.

⁸¹¹ Zit. n. Dietrich (1993), 57.

wird, wenn man das Thun und Treiben der Jesuiten in Augsburg vor und nach Aufhebung des Ordens kennt (...) dem unbefangenen und urtheilsfähigen Beobachter konnte es nicht entgehen, daß die jesuitische Lehranstalt ganz untauglich und mit dem gegenwärtigen Kulturzustande der Menschheit im Widerstreite war. Anstatt die Jugend in gemeinnützigen Dingen zu unterweisen, (...) ärgerten sich vielmehr die Exjesuiten über jeden Aufklärungsversuch und gingen darauf aus, den gesunden Menschenverstand zu lähmen (...)⁸¹²

Die Übernahme des Gymnasiums von St. Salvator durch sein evangelisches Pendant (St. Anna) hatte auch Konsequenzen für Böhlers vier Kapellknaben, die nun als Mitglieder eines „religiös-kirchlichen Untergrunds der Kultur“⁸¹³ dazu gezwungen waren, eine protestantische Lehranstalt zu besuchen, die als Zulieferer eines aufgeklärten spätabolutistischen Staates fungierte, der den Übergang von jenseitigen zu diesseitigen Lebenszielen vollzogen hatte und die Aufsichts- und Fürsorgepflicht für seine Untertanen weniger mit religiös-konfessionellen Zielen, als mit naturrechtlichen, utilitaristischen und staatsegoistischen Argumenten begründete.⁸¹⁴ Aufgrund dieser Konstellation waren Konflikte zwischen Böhler als Vertreter einer jahrtausendalten katholischen Kultur und den aufgeklärten protestantischen Lehrern als Verfechter einer neuen Zeitrechnung vorprogrammiert. Dabei stellten die häufig mit den Unterrichtszeiten kollidierenden gottesdienstlichen Verpflichtungen der Singknaben einen Hauptstreitpunkt zwischen den beiden genannten Parteien dar, wie aus einem Schreiben Böhlers an die Administration des katholischen Kultus- und Schulfonds hervorgeht:

„Schon voriges Jahr gab es wegen Abwesenheit in der Schule, wenn im Dom Gottesdienst ist, Streitigkeiten. Diese Woche ereignete sich neuerdings folgender Vorfall: Die Knaben mussten am Montag den 7ten Dezember um halb 10 Uhr, in ein Requiem. Gestern kamen nun der Kapellknab Komposch, und Widemann, daß sie ihr Professor. H. Georg Stark (...) zurücksetze weil sie ihr Pensum nicht gemacht hätten, sie selbst aber, da sie in den Gottesdienst mußten, es nicht machen konnten (...) Ich schrieb deshalb an H. Professor Stark folgendes Billet:

⁸¹² Seida und Landensberg, Franz Eugen Joseph Anton von (1811), 224 f.

⁸¹³ Raab (1978), 67.

⁸¹⁴ Ebd.

»daß meine Knaben am Montage in den Gottesdienst mußten bezeuge ich – Sie haben ihr Kost für das Singen und zwar vom König, ich kann sie daher nicht strafen lassen in Sachen, wo sie ihre Pflicht thun müssen. Sollten Sie mit meiner Erklärung nicht zufrieden seyn, so muß ich mich an die Königl. Administration wenden. (...)«

H. Professor Stark hat nun den Kapellknaben Komposch eingesperrt und sich erklärt, er habe ihn belogen. Die Königl. Administration ist nun in Kenntniß der Sache gesetzt. Sobald ein Dienst in der Kirche eintritt, so hat ein Professor nichts zu befehligen, sondern die Königliche Administration weil vom König der Knab seinen Unterhalt hat. Der Knab muß also vor aller erst seine Schulpflichtigkeit thun, weil er von Sr. Majestät für das seinen Unterhalt hat, dann erst aber, wenn kein Kirchendienst ist, dann muß er, wenn der Knab studiert – denn er könnte ja auch singen ohne Student zu seyn – die Schulpflichten erfüllen. Da es noch (mehrere) Streitigkeiten geben könnte, so bitte ich eine Königl. Administration die Sache mit dem Schulkonrektorate dahin zu benehmen, daß ich ferner keinen Verdrüßlichkeiten mehr bekomme.⁸¹⁵

Auf Bühlers Anzeige des Vorfalles bei der Administration für katholischen Kultus- und Schulfonds reagiert die Schulleitung des Gymnasiums bei St. Anna in Person von Direktor Beyschlag (1759-1835), welcher der protestantischen Lehranstalt von 1801-1820 vorstand,⁸¹⁶ mit einem zunächst spöttischen, die pädagogischen Fähigkeiten Bühlers anzweifelnden, gegen Ende hin sogar mit drohendem Unterton versehenen Schreiben:

„Das unterzeichnete Rektorat hat bereits bey einer früheren Veranlassung erklärt, daß dem Dienst der Chorknaben von Seiten der Schule nichts in Weg gelegt werde, und wiederholt hiermit diese Erklärung im Namen aller Professoren, die mit dem Rektorat die erneute Klage des Kapellmeisters Bihler für null und nichtig erklären, und den guten Mann bedauern, daß er sich von ungezogenen Knaben belügen, und zu einem pädagogischen Mißgrif verleiten läßt, wobey die Faulheit der Knaben ihr gewonnen Spiel hat. Denn so wie ein Lehrer die Erfüllung ihrer Schulpflichtigkeiten fordert, so brauchen sie sich nur über vorgegebene Verhinderung ihrer Chordienste zu beschwehren, und sie

⁸¹⁵ ABA BO 806 (10. Dezember 1812)

⁸¹⁶ Vgl. hierzu den online Lexikonartikel von Haggenmüller, Martina, Stadtlexikon Augsburg, Wißner, www.stadtlexikon-augsburg.de

finden bey ihrem Direktor nicht nur recht, sondern sogar so viel Schutz, daß er die Lehrer mit sehr inhumanen Billets heimsucht. Daß Professor Stark ein ähnliches Billet (...) zurückgab, und den zwischen seinen beyden Vorgesetzten durch offenbare Lügen Händel stiftenden Knaben mit Einsprerren bestrafte, dieß geschah mit Wissen des Rektorats das eben so sehr für die moralische Bildung, wie das Kapellmeisteramt für die Bildung zum Gesang zu sorgen hat. Das Rectorat ersieht eine Königliche Administration den Kapellmeister über das Verhältnis des Verdienstes und der Schule die Augen zu öffnen und ihm zu sagen, daß man diesseits die Verdienste achte und ihnen keine Hinderung in den Weg lege, dagegen aber auch erwarte, daß man jenseits mit mehr Achtung von der Schule rede und schreibe. (...) Da das Rectorat mehrere und wichtigere Dinge zu thun hat, als sich wiederholt mit unstatthaften Klagen behelligen zu lassen, so bittet es eine königliche Administration, als die vorgesetzte Behörde des Kapellmeisteramts, dem Director pädagogische Klugheit bey der Aufsicht über seine Chorknaben zu empfehlen und ihm zu verstehen zu geben, daß das Rectorat nur aus Achtung gegen die Königliche Administration dießmahl die Sache auf sich beruhen lasse, bei neuen Vorfällen aber sich endlich Ruhe zu verschaffen wissen werde. Mit dieser (...) Erklärung, mit welcher noch die Versicherung verbunden wird, daß dem Chordienst nicht das geringste in den Weg gelegt werden soll, verhart mit der möglichsten Hochachtung.“⁸¹⁷

Fünf Jahre später erreicht der Konflikt zwischen Bühler und den Verantwortlichen des Gymnasiums bei St. Anna einen neuen Höhepunkt, als man sich seitens der Schule weigert, den Kapellknaben Johann Clos zum dortigen Unterricht zuzulassen, obwohl es sich bei dessen gymnasialer Eignung um keine exklusive Einschätzung Bühlers handelt. Dieser bringt daraufhin sein Unverständnis gegenüber den Pädagogen von St. Anna zum Ausdruck und bittet die Administration für katholischen Kultus, dem aus seiner Sicht destruktiven Gebaren der Schulmeister von St. Anna Einhalt zu gebieten. Er versucht seinem Anliegen Nachdruck zu verleihen, indem er in diesem Zusammenhang Beispiele von zurückliegenden Misshandlungen und Benachteiligungen seiner Kapellknaben durch die Lehranstalt anführt:

⁸¹⁷ ABA BO 806 (14. Dezember 1812)

„Beym dießjährigen Wechsel der Singknaben in dem Königl. Domsing- Institut habe ich einen Altisten, Johann Clos von Öttingen, elf Jahre alt, aufgenommen, (...) der ganz für den Chor einer so großen Kirche geeignet ist. Bey Gelegenheit der Inscription der studierenden Jugend aus der hiesigen Musikanstalt zu St. Anna schickte ich erwähnten Singknaben Johann Clos, in der Absicht dorthin, um in eine für seine Vorkenntnisse passende Klasse aufgenommen zu werden. Er wurde aber, als noch nicht hinreichend für die dortige Anstalt unterrichtet abgewiesen. Ich besprach mich hierauf mit dem Lehrer der deutschen Domschule, H. Schwaiger, der sich willig zeigte, den Knaben gegen Bezahlung des gebührenden Schulgelds in seine Schule zu nehmen, und schickte den Singknaben bey dem Anfange des Schuljahres in die deutsche Domschule. Nachdem auch der an dieser Schule angestellte H. Lehrer Schweiger die Vorkenntnisse des Knaben geprüft hatte, schickte er denselben mit der Äußerung wieder an mich, daß derselbe bereits mehr Kenntnisse besitze, als für die deutsche Schule nöthig seyen, und derselbe demnach zu St. Anna zu schicken wäre. (...) Ungeachtet dieses freundlichen Gesuchs wurde aber der Knabe gegen meine Erwartung zum zweyten mahle von seiten des (...) dortigen Klassenlehrers H. Hopf abgewiesen. Dieses Verfahren muss ich nun ohne weiteres als Chicane gegen mich erklären, und zur Abstellung derselben eine höhere Behörde aufsuchen. Ich glaube diese Erklärung durch folgende Gründe bewahrheiten zu können: Schon im Schuljahre 1815/16 wurde einer meiner Singknaben Donat Müller⁸¹⁸, in der Schule so mißhandelt, daß derselbe (...) in mein Haus geschleppt werden mußte. Ich zeigte den Vorfall bey dem königl. Commisariat an, worauf die Betheiligten eine natürlich unangenehme Warnung von dieser höheren Behörde erhielten. Ein ähnlicher Vorfall ereignete sich erst im verflossenen Schuljahr mit dem Singknaben Hellgath, welcher auch von (...) H. Lehrer Hopf mit einer derben Anzahl blauer Flecken nach Hause geschickt wurde, und wofür ich dem H. Rector und erwähnten H. Hopf eben auch keine zärtlichen Schmeicheleyen zu sagen wußte, sondern ihm drohte, den Knaben bey einem ähnlichen Fall mit seinen blauen Beweisen von Mißhandlungen unmittelbar vor die königl. Regierung zu führen! So muß ich auch mit Mißfallen in den Censuren der Singknaben im Domstifte die Bemerkung lesen: daß dieselben bessere Fortschritte in den

⁸¹⁸ Zu Donat Müller siehe 261 ff. der vorliegenden Darstellung.

Studien gemacht hätten, wenn sie durch Musik- Dienst nicht öfters vom Schulbesuche wären abgehalten worden (...)“⁸¹⁹

Besonders in den Zeugnissen von Böhlers Auseinandersetzungen mit den Pädagogen von St. Anna zeigt sich, dass der Domkapellmeister eine Art Vaterfigur für die ihm unterwiesenen Kapellknaben verkörperte. Er sorgte sich nicht nur für ihr leibliches Wohl und ihre musikalische Ausbildung, sondern versuchte sie auch vor schulischen Ungerechtigkeiten und Misshandlungen in Schutz zu nehmen. Bühler appellierte dabei immer wieder an die bayerischen Behörden, dass die Dommusik allein dem König unterstellt sei und somit auch dessen besonderen Schutz verdiene.

Alle ausgewählten Beispiele zeigen, mit welchen direkt oder indirekt durch die Säkularisation bedingten Problemen Franz Bühler in seiner Amtszeit konfrontiert war. Sie demonstrieren aber auch, dass er sich aller Widrigkeiten zum Trotz nicht von seiner Haltung abbringen ließ, das Optimum für seine Kapellknaben und den gesamten Korpus der Dommusik zu erwirken. Das Verfassen des Lehrbuchs *Kurze Anfangsgründe zum Singen für Diskant und Alt zum Gebrauche für katholische Chorknaben* gegen Ende seines Lebens ist ein aussagekräftiger Beleg dafür, dass Bühler sich von den die katholische Kulturlandschaft im Mark erschütternden Folgen der Säkularisation nicht zermürben ließ, sondern ihnen vielmehr mit seinen ihm als Musiker und Musikpädagogen zur Verfügung stehenden Mitteln begegnete.

In Böhlers Vorwort zu den *Anfangsgründen* finden sich hier einige Aussagen, die dies eindrucksvoll belegen. So lässt er den Leser gleich zu Beginn wissen:

Seit zweiundzwanzig Jahren, da ich als Kapellmeister am hohen Domstifte zu Augsburg angestellt wurde, war ein großer Absprung zwischen jenen Zeiten, wo noch die Klosterschulen waren und den neuern Zeiten, wo selbe nun nicht mehr sind. Zehn bis zwölf Knaben, alle gut unterrichtet, drängten sich zur Aufnahme in das Kapellhaus; indessen ich in letzteren Zeiten kaum Einen, und auch diesen nur schlecht unterrichtet, erfragen konnte.“⁸²⁰

Ferner führt Bühler an, dass es den Bewerbern um einen Platz als Chorknaben seiner persönlichen Erfahrung nach oftmals an den elementarsten musiktheoretischen Grundlagen mangelte:

⁸¹⁹ ABA BO 806 (7. Oktober 1817)

⁸²⁰ Bühler (1825), Vorbericht.

„Bei der Probe eines solchen Knaben war seine ganze Kunst eine alte Arie auswendig herabzusingen, ohne die mindeste Kenntniss eines Tonsystems, z.B. was Dur und Moll seye, aus was das vorgelegte Tonstück gehe? u.s.w. erlernt zu haben?“⁸²¹

Außerdem spricht Bühler im *Vorbericht* die schlechte musikalische Bildung der Landschullehrer an, die seiner Einschätzung nach „zum Theil selbst in ihren Musikkenntnissen zu seicht [sind], um einem Knaben im Singen einen gründlichen Unterricht geben zu können.

Die vorherigen Zitate bezeugen, wie wichtig Franz Bühler gegen Ende seines Lebens die Rückbesinnung auf basale musikpädagogische Arbeit an den Schulen auf dem Land und in der Stadt war. Die *Anfangsgründe* evozierten in Bühler die Reaktion, auf die Erosion der Klosterschulen und die damit verbundene nachlassende Qualität der musikalischen Unterrichtspraxis eine musikpädagogische Antwort zu geben.

2. Konzeption

2.1. Zuschnitt auf eine kleine, exakt definierte Zielgruppe

Bereits der Titel des Lehrbuchs offenbart eine enge Eingrenzung der Zielgruppe: Zum einen lässt die Formulierung „Kurze Anfangsgründe zum Singen“ darauf schließen, dass der Autor eine auf die wesentlichen Inhalte reduzierte Vermittlung von „Grundlagen und elementaren Kenntnissen“⁸²² des Singens beabsichtigt. Mit der Verwendung des Terminus *Anfangsgründe* folgt Bühler ferner dem Beispiel zahlreicher zeitgenössischer Einstiegswerke aus verschiedenen Fachbereichen, von denen hier stellvertretend Kants *Metaphysische Anfangsgründe der Rechtslehre* (1797), Clias' *Anfangsgründe der Gymnastik oder Turnkunst* (1816) und Kästners *Anfangsgründe der Arithmetik* (1800) genannt werden sollen.

Zum anderen spricht er gezielt eine bestimmte Anfängergruppe an, indem er dem ersten Teil den Buchtitels *Kurze Anfangsgründe zum Singen* die Informationen *für Discant und Alt* und *zum Gebrauche für katholische Chorknaben* beifügt. Es handelt sich somit nicht um einen elementaren Singunterricht im allgemeinen Sinn, sondern

⁸²¹ Bühler (1825), Vorbericht.

⁸²² Scholze-Stubenrecht (2013), 170.

um ein Lehrbuch, das sich speziell der Ausbildung von katholischen Singknaben verschreibt. Bereits die konservative Bezeichnung *Discant* anstatt Sopran für die hohe Knabenstimme verrät den kirchlichen Kontext, da diese zu Lebzeiten Bühlers lediglich noch im Zusammenhang mit der Chormusik gebräuchlich war⁸²³ und stellt somit eine klare Abgrenzung zur weltlichen Kunstmusik dar, in der die Bezeichnungen Sopran oder Soprano für das hohe Stimmregister längst etabliert waren und dabei nicht unterschieden wurde, ob diese von einem Mann (Kastraten), oder einer Frau gesungen wurde.⁸²⁴

Neben dieser Abgrenzung zur weltlichen Kunstmusik wendet sich Bühler mit dem Lehrbuchtitel auch an Zugehörige einer bestimmten Konfession, indem er seine *Anfangsgründe zum Singen* katholischen Singknaben empfiehlt. Im Schlusswort des Unterrichtswerks nimmt er Bezug auf diese bereits an prominenter Stelle im Buchtitel vorgenommene konfessionelle Einschränkung:

„Daß diese Gesangslehre bloß für katholische Chorknaben geschrieben, ist sehr begreiflich, indem unsre Kirchenmusik, wie unser Ritus von jenem der Protestanten ganz verschieden ist, und unser Kirchengesang nicht in der deutschen sondern in der lateinischen Sprache vorgetragen wird. Daß wir hierin große Meisterstücke vorzuweisen haben, ist gewiß auch den Protestanten bekannt.“⁸²⁵

2.2. Abgrenzung von Lassers *Anleitung zur Singkunst*

Bühlers Singunterricht für katholische Chorknaben umfasst insgesamt 66 Seiten, wovon sechs Seiten auf den *Vorbericht* und die *Einleitung* und die darauffolgenden 60 Seiten auf die Kapitel *I Allgemeine Bezeichnung und Benennung der Musik*, *II Von der theoretischen Tonkenntnis* und *III Praktische Übungen für den Diskant und Alt* entfallen. Das dritte Kapitel weist mit 39 Seiten den größten Umfang auf und hält somit das in der oben zitierten Verlagsanzeige getätigte Versprechen einen großen Fundus an praktischen Beispielen bereitzuhalten („mit vielen Uebungsstücken“).

Im *Vorbericht* gibt Bühler Auskunft über seine Beweggründe, eine Gesangslehre zu veröffentlichen:

⁸²³ Kennedy (1994), 233.

⁸²⁴ Ehrmann-Herfort (1998), 1796.

⁸²⁵ Bühler (1825), 57.

„Schon lange mangelte es bei uns an einem kurzen, leichtfaßlichen Unterricht im Singen für katholische Chorknaben. Lassers Unterricht ist theils zu weit-schichtig, theils zu theuer für arme Knaben, für die bei unsern Zeiten ohnehin, nach Aufhebung so vieler nützlicher Institute unentgeltlich ihren Unterricht genießen zu können, keine Aussicht mehr ist.“⁸²⁶

Bühler möchte mit seinem Lehrbuch die im Titel angesprochene Zielgruppe der katholischen Chorknaben bedienen, für die seiner Einschätzung nach bisher kein vergleichbares Unterrichtswerk existiert. Bemerkenswert erscheint hierbei die bereits im zweiten Satz des *Vorberichts* formulierte Abgrenzung von Johann Baptist Lassers Lehrbuch *Vollständige Anleitung zur Singkunst sowohl für den Sopran, als auch für den Alt ; für die Stadt- und Landschulen in den churbaierischen Erbstaaten* (1805) (Erstauflage 1798 im Selbstverlag des Verfassers noch ohne den Zusatz „für die Stadt- und Landschulen in den churbaierischen Erbstaaten“), das mehrere Jahrzehnte in Bayern als planmäßiges Schulbuch einen großen Absatz fand, bevor es um die Jahrhundertmitte durch die *Neue Gesangslehre in drei Teilen* des Münchner Organisten Kaspar Ett verdrängt wurde.⁸²⁷ Der gebürtige Österreicher Lasser (1751-1805) wirkte nach seiner Ausbildung in Linz als Musiklehrer in Wien, ehe er im Jahr 1788 als Direktor des Theaters in Graz engagiert wurde.

„Im J. 1791 kam er nach München, wo er bei Hofe eine Sopran, Contrealt, Tenor und Baß-Arie sang, und auf dem Violon ein Konzert spielte. Dem Churfürsten Karl Theodor gefiel seine Stimme, und sein schöner Vortrag, seine vortreffliche Methode u.s.w. ausserordentlich und ernannte ihn daher zu seinem Hofsänger mit einem ansehnlichen Gehalte.“⁸²⁸

In der Tat wurde Lasser mit einem für damalige Verhältnisse üppigen Salär ausgestattet:

„S: Churfürstl: Durchl: haben den Tenoristen Laßer, zu höchstdero Hof-Musicus gnädigst aufgenommen, und ihn (...) von dem zweyten heurigen

⁸²⁶ Bühler (1825), Vorbericht.

⁸²⁷ Manz (1966), 207.

⁸²⁸ Lipowsky (1811), 171 f.

Quartale anfangend den statusmäßigen Gehalt eines ersten Tenoristen zu jährlichen eintausend Gulden (...) verliehen (...)“⁸²⁹

Wie aus zeitgenössischen Quellen hervorgeht, wurde Lasser die Wertschätzung des kulturbeflissenen Fürsten Karl Theodor (1724-1799) zuteil, dessen Name untrennbar mit der kulturellen Blütezeit Mannheims als einem der Kristallisationspunkte des europäischen Barock verknüpft ist und dessen dortige Hofkapelle als *Mannheimer Schule* einen wichtigen Platz in der Musikgeschichte einnimmt, ehe er seine Residenz im Jahr 1778 nach München verlegte.⁸³⁰ Lasser überzeugte den Kurfürsten, an dessen Mannheimer Hof auch Wolfgang Amadeus Mozart mehrmals konzertierte, mit seiner Fähigkeit in seinen Konzerten das Publikum mit dem Vortrag je einer Sopran-, Alt-, Tenor-, und Baßarie zu begeistern.⁸³¹

Die unterschiedlichen Lebensläufe der beiden Musiker – auf der einen Seite der geweihte Priester, Ordensmann und spätere Domkapellmeister Franz Bühler, der wenngleich auch zeitweilen als Abbé in Bozen wirkend, dennoch fest in der katholischen Kirche verwurzelt war, auf der anderen Seite der virtuose Sänger, Violinist und Dirigent Johann Baptist Lasser, der, verheiratet mit der Sängerin Johanna Roithner (1762-?)⁸³², sein Leben dem Theater verschrieb, wenngleich er mit zunehmendem Alter auch Messen komponierte – spiegeln sich auch in deren Singlehrbüchern wider. Im Gegensatz zu Bühler spricht Lasser mit seinem bereits im Titel formulierten Anspruch einer *Vollständigen Anleitung zur Singkunst* eine weitaus größere Zielgruppe als Bühler an. Sein Konzept geht weit über den Gesang im kirchlichen Kontext hinaus. Ferner schließt Lasser auch ausdrücklich Mädchen in den Unterricht ein, was sowohl die Verwendung des Terminus *Sopran* für die hohe Stimmlage (bei Bühler: *Discant*, s.o.) nahelegt als auch aus folgender Passage aus dem zweiten Kapitel des Lehrbuchs hervorgeht:

„Wenn Sie einen Knaben oder Mädchen in Unterricht nehmen, und finden, daß selbe z.B. vom eingestrichenen C bis ins zweygestrichene D ohne Zwang kommen, höhere Töne aber nicht leicht erreichen, so lassen Sie sie nur in den

⁸²⁹ Abschrift der wiederentdeckten Anstellungsurkunde Lassers, im BayHstA unter Nr. 607, zit. n. Ernst (1998), 330.

⁸³⁰ Siehe hierzu auch Rall (1993)

⁸³¹ Ernst (1998), 329.

⁸³² Vgl. hierzu auch Lexikonartikel 'Roithner, (Johanna)'. Lipowsky (1811), 284.

nächsten halben Ton aufsteigen (...) Auf diese Art verfuhr ich mit einer Schülerin (...)“⁸³³

Während Bühler in seiner Zeit als Domkapellmeister für die Unterweisung der Singknaben zuständig war, bildete Lasser Zeit seines Lebens sowohl Mädchen als auch Jungen aus. Zu seinen Schülerinnen zählten u.a. die beiden Töchter Antonia Juliana (1786-1836) und Caecilia Katharina Eleonora (1787-1861) des Dillinger Kirchenmusikers Joseph Anton Laucher (1737-1813), die später selbst als berühmte Sängerinnen in München und Wien wirkten.⁸³⁴ Antonia Laucher wurde sogar die Ehre zuteil, vor Napoleon zu singen.⁸³⁵ Am Beispiel der beiden Laucher Töchter wird deutlich, dass nicht nur Lassers eigene Identität als Sänger, sondern auch seine Tätigkeit als Gesangspädagoge einen starken Bezug zum Theater aufweist. Dies manifestiert sich auch in seinem Lehrbuch, welches, wie bereits aus dem Titel hervorgeht, auf das Erlernen der *Singkunst* abzielt und somit die artifizielle Art des Singens ins Blickfeld nimmt. Das Konzept einer *vollständigen* künstlerischen Gesangsausbildung wird beim Blick auf den Umfang des Lehrbuchs deutlich. Auf 166 Seiten, die auf die zwölf Kapitel *Von den nöthigsten Vorauskenntnissen, Von der Scala, Von den Intervallen, Von der richtigen Aussprache der Buchstaben, Sylben und Worte; so wie auch: Vom richtigen Atemholen, Von den verschiedenen Tonarten, Von den Vorschlägen, Von den Trillern, Von den Passagien, Von sonstigen verschiedenen Verzierungen, Vom Recitativ, Von den Arien, Von den Kadenzen, samt einem Anhang vom Choralgesang* entfallen, entwirft Lasser ein Unterrichtswerk, das thematisch vielfältig ausgerichtet und mit zahlreichen Beispielen angereichert ist. Anders als Bühler thematisiert Lasser neben dem Kirchen- auch ausführlich den Opern- und kammermusikalischen Gesang. Aus diesem Grund geht er in seinem Singunterricht dezidiert auf eine Vielzahl von Gattungen ein und liefert hierzu eine Fülle von praktischen Beispielen. Seine *Vollständige Anleitung zur Singkunst* vermittelt in den ersten Kapiteln basale Kenntnisse, die zum Singen und Musizieren unabdingbar sind und dringt nach und nach immer tiefer in den Komplex des artifiziellen Singens ein. So weisen die umfangreiche Verzierungslehre, die historisch weit ausholt und die Kapitel, welche die künstlerische Praxis des Singens von Arien, Rezitativen und Kadenzen beinhalten, einen hohen musikalischen Anspruch auf. Lassers Traktat ist daher sowohl für An-

⁸³³ Lasser (1805), 3.

⁸³⁴ Ernst (1998), 329.

⁸³⁵ Ebd.

fänger, als auch für Fortgeschrittene geeignet. Im Gegensatz zu Bühler, der in seinen zweistimmigen praktischen Singbeispielen für Diskant und Alt zumeist auf eine Begleitstimme verzichtet, fügt Lasser seinen Übungen entweder eine stützende Bassstimme, oder eine Violinbegleitung hinzu.

Zu den 166 Seiten, welche den eigentlichen Inhalt der Schule ausmachen, kommen bei der *Vollständigen Anleitung zur Singkunst* noch zehn Seiten hinzu, die ausschließlich Anweisungen, Ratschläge und Begleitmodelle für Lehrer bereitstellen. Diese Hilfestellungen beziehen sich auf die Kapitel 2. (Von der Scala), 3. (Von den Intervallen), 7. (Von dem Triller) und 8. (Von den Passagien). Anhand dieser Anmerkungen wird bereits deutlich, dass die bereits erwähnte stützende Instrumentalbegleitung durch den Lehrer ein Kernelement von Lassers gesangspädagogischem Konzept darstellt:

„Wenn ein Schüler die erste und zweyte Gattung der Intervalen mit einiger Sicherheit singt, so kann der Meister auf der Violin oder dem Clavier folgender- oder ähnlichermassen accompagnieren.“

Bemerkenswert ist auch der Versuch Lassers, sowohl den solistischen als auch den mehrstimmigen Gesang und die hierfür benötigten Kompetenzen zu berücksichtigen. Sein Lehrbuch ist somit für einzel- und gruppenunterrichtliche Lernsituationen geeignet. Aufgrund dieser Tatsachen erscheint es nachvollziehbar, dass Bühler Lassers Gesangslehre als „zu weitschichtig (...) für arme Knaben“⁸³⁶ ansieht, weshalb er seine *Anfangsgründe* wesentlich schlanker konzipiert und speziell auf die Bedürfnisse katholischer Chorknaben zuschneidet. Diese Reduktion und gleichermaßen Spezifizierung auf einen speziellen Ausschnitt des vielschichtigen Komplexes Singen und die damit verbundene Verschlankung der Lasserschen Konzeption wirkte sich, wie Bühler trefflich bemerkt, auch vorteilhaft auf den Preis aus. So kostete Lassers *Vollständige Anleitung zur Singkunst* im Jahr 1822 2 fl. 45 kr⁸³⁷ und war damit nahezu dreieinhalb Mal so teuer wie Bühlers *Kurze Anfangsgründe zum Singen* (Preis: 48kr).⁸³⁸

⁸³⁶ Bühler (1825), Vorbericht.

⁸³⁷ Vgl. Vogler (1822), 90.

⁸³⁸ Vgl. *Augsburgische Ordinari Postzeitung*, Nro. 235, vom 01.10.1825, 4.

2.3. Böhlers vom Philanthropismus inspirierter pädagogischer Ansatz

„Der Lehrer soll aber ein wissenschaftlich und sittlich gebildeter Menschenfreund seyn, und kein Despot, der mit dem Stocke in der Hand, seinem Zöglinge durch Furcht einer Mißhandlung zum Lernen alle Freude benimmt. Liebe, Gelassenheit, deutlicher und gründlicher Vortrag sind die geeigneten Mittel, wodurch er seinen Zögling in das Heiligthum dieser göttlichen Kunst einzuführen sich bestreben solle.“⁸³⁹

Die vorrangig zitierte Passage zeigt, dass Böhlers Gesangslehrbuch den aufgeklärten Geist des Philanthropismus im Sinne Johann Bernhard Basedows (1724-1790) atmet. Dieser hielt Folgendes in seinem Methodenbuch fest: „Durch blosses Befehlen, Lehren, Warnen, Strafen entsteht keine gute Gewohnheit. Uebung, wirkliche Uebung ist das eigentliche Mittel.“⁸⁴⁰

Ferner fordert Bühler von den Lehrern „Schritt für Schritt alle Regeln durchzugehen“⁸⁴¹ und keine Einheit auszulassen oder zu übergehen.

Er schließt mit einer Abrechnung mit zeitgenössischen pädagogischen Entwicklungen und einer seiner Ansicht nach falsch konzipierten Erziehungsansatz:

„Die öffentliche Schulen haben unter andern den Fehler, daß (...) die Wissenschaften zu sehr gehäuft und zerstückelt werden, woraus der wesentliche Nachtheil erwächst, daß mit einem Zuge nichts vollständig in die Seele kommen kann. Wir werden es in keiner Sache zu einer gewissen Vollkommenheit bringen, wenn wir alle Künste und Wissenschaften auf einmal erschöpfen, und dabei nicht einmal unsern Geist zu seiner gehörigen Reife wollen kommen lassen. Mancher würde seine verlorenen Jugendjahre nicht betrauern, wenn ihn seine mechanischen Lehrstunden nicht so frühzeitig um alle Besonnenheit gebracht hätten. Ein Fehler unserer heutigen Erziehung ist, daß die Kinder mehr Worte als Sachen lernen.“⁸⁴²

Bühler spielt hier offensichtlich auf die enzyklopädische Überfrachtung der Lehrpläne nach der Säkularisation in Bayern an. So enthielt der Fächerkanon des Gymnasiums bei St. Anna aus dem Jahr 1807 folgende Teildisziplinen: Aesthetik, Rhetorik und

⁸³⁹ Bühler (1825), VII.

⁸⁴⁰ Basedow (1770), 114.

⁸⁴¹ Vgl. Bühler (1825), VII.

⁸⁴² Ebd., VII f.

Poetik; Philosophie; Physik; Arithmetik und Messkunst; Archäologie; Geschichte; Geographie; Religion und biblische Geschichte; Französische Sprache; Griechische Sprache; Lateinische Sprache; Deutsche Sprache, Declamations- und Stylübungen; Zeichnen; Pädagogik; Hebräische Sprache.⁸⁴³ Wir wissen, dass Franz Bühler während seiner Zeit als Domkapellmeister selbst mehrere einschlägige Erfahrungen in Verbindung mit dem Gymnasium bei St. Anna gemacht hat, da einige seiner Kapellknaben besagte Lehranstalt besuchten. Im Gegensatz zu diesem rein additiven Prinzip einer Aneinanderreihung einer Vielzahl von Fächern steht Bühlers Ansatz für eine realistische und lebenspraktische pädagogische Ausrichtung, die ferner auf einem Höchstmaß an Nachhaltigkeit persistiert. Bühler selbst wurde als Diskantist an der Reichsabtei Neresheim eine derartig angelegte Ausbildung zuteil. Auch wenn wir nur unzureichende Kenntnisse von der Klosterschule selbst haben,⁸⁴⁴ so wissen wir, dass bereits Bühlers dortiger Lehrer Benedikt Maria Werkmeister nach einem ähnlichen Prinzip unterrichtete, wie folgendes von ihm erhaltenes Zitat belegt:

„Der Prälat, der in seinen früheren Jahren selbst viel überflüssiges (...) Zeug einnehmen mußte, erinnerte mich unaufhörlich, daß ich meinen Schülern nur nützliche Dinge beibringen sollte.“⁸⁴⁵

Werkmeister, dem Bühler bis an sein Lebensende in achtungsvoller Wertschätzung verbunden blieb, wie die Widmung einer Messe belegt⁸⁴⁶ und der, so beschreibt es der Lexikograph Lipowsky, eine prägende Lehrerpersönlichkeit für ihn war,⁸⁴⁷ ließ ihm einen lebenspraktische Fertigkeiten vermittelnden Unterricht zukommen. Der Kerngedanke dieser Pädagogik, die auf das gründliche Verständnis wesentlicher Inhalte statt einem rein mechanischen Lernprozess aufbaut, der das tiefere Durchdringen bestimmter Sachverhalte nicht garantiert, setzt sich in Bühlers didaktischen Schriften fort. Er positioniert sich somit gegen ein oberflächliches Lehren einer Fülle von Lerninhalten und präferiert stattdessen eine qualitativ hochwertige Art der Ver-

⁸⁴³ Vgl. Beyschlag (1807), 23 f.

⁸⁴⁴ Keck (1968), 99.

⁸⁴⁵ Werkmeister (1830), 402.

⁸⁴⁶ Es handelt sich hierbei um „Das Amt der heiligen Messe für zwey Diskant, Baß und Orgel...“, das 1818 bei Lotter erschienen ist. Vgl. hierzu auch die entsprechende Verlagsanzeige aus der *Augsburger Ordinarier Postzeitung* Nro. 115 vom 14.5.1818. Der Widmungstext lautet: „Widmung an Sr. Hochwürden, Hochwohlgebohrn Herrn von Werkmeister, königlich-württembergischen Ober-Kirchen und Ober-Studienrathe.“

⁸⁴⁷ Lipowsky (1811), 258.

mittlung von sorgfältig gewählten, den entsprechenden Begabungen des jeweiligen Schülers angepassten Bildungsgegenständen.

2.4. Verbindung von traditionellen und moderneren Ansätzen

Anhand der in den *Anfangsgründen* vermittelten Notenlehre und der Solmisation soll gezeigt werden, dass sich Franz Bühler alten Traditionen verpflichtet fühlte und sich dabei dennoch nicht gegenüber neueren Entwicklungen verschloss.

So findet sich gegen Ende des ersten Kapitels eine Tabelle, die dem Schüler einen Überblick über die bisher erlernten Noten und deren dazugehörige Pausen, sowie die Verhältnisse, in denen diese zueinander stehen, verschafft.

Maxima.	Longa.	Breve.	Semibreve.	Minima.	Seminima.	Croma.	Semicroma.	bis Croma.	Fusa.	Semifusa.
8	4	2	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{64}$	$\frac{1}{128}$

Abb. 31: Namen, Form und Dauer der Noten und Pausen. Bühler (1825), 9.

Auf den ersten Blick muten die aus der weißen Mensuralnotation abgeleiteten Benennungen unserer heute gebräuchlichen Noten (Semibreve statt ganze Note, Minima statt halbe Note usw.) sowie deren Erweiterung um die Mensuralnoten Maxima, Longa und Breve konservativ an. Mit Blick auf die Zielgruppe des Lehrbuchs (katholische Chorknaben) erscheint diese der Tradition verpflichtete Aufmachung durchaus plausibel, da zu Lebzeiten Bühlers in der katholischen Kirche die Erinnerung an die große Ära der Vokalpolyphonie, insbesondere an die Werke Palestrinas und seiner Zeitgenossen, durchaus lebendig war. So zählten im ausgehenden 18. Jahrhundert

Werke aus dieser Zeit als altherwürdige Zeugnisse des *stile antico* zum musikalischen Repertoire, das in Messen zu Gehör gebracht wurde.⁸⁴⁸

Diese Rückbesinnung auf die altherwürdigen Meister der Vokalpolyphonie erhielt dann während Bühlers zweiter Lebenshälfte einen maßgeblichen Schub durch den zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufkeimenden Cäcilianismus, der darin bestrebt war, der Kirchenmusik durch einen schnörkellosen a capella Stil zu einem andächtigeren Charakter zu verhelfen. Bühler kann dieser Idee durchaus Gutes abgewinnen, wenngleich er dennoch nicht auf die Verwendung von Instrumenten während des Gottesdienstes verzichten will:

„Daß man aber (...) die Figural- oder Instrumentalmusik in der Kiche ganz abschaffen soll, bin ich nicht der Meynung (...) im frechen, ausgelassenen Putze einer Buhldirne soll die Tochter der Harmonie vor ihrem Gott freylich nicht erscheinen- aber auch nicht im Alltagskleide, - festlich und mit Anstand geschmückt soll sie vor den Thron des Allerhöchsten treten (...) Daß die Kirchenmusik, die den Karakter der Feyerlichkeit und Andacht nothwendig an sich haben muß (...) da[mit] bin ich ganz [ein]verstanden.“⁸⁴⁹

Am Beispiel von Bühlers Aussage zur Solmisation wird deutlich, dass er diese trotz aller Wertschätzung für Traditionen in Bezug auf das diatonische Tonsystem als wenig praktikabel erachtet:

„So lange man innerhalb den Schranken der einfachen diatonischen Dur-und Molltonleiter blieb, war diese Guidonische Art Singen zu lernen ganz passend, allein als man die Kreuze und Bee zu den 7 natürlichen Tönen setzte (...) so fand man sich mit den 6 Guidonischen Sylben seines Hexachordes oder Sechssaiters nicht mehr aus, und war nun gezwungen die Sing- oder Instrumentalmusik nach den angenommenen 7 Buchstaben zu erlernen. Es ist diese Methode auch die einfachste, weil sie keine Mühe macht, indem man neben dem Solmisieren doch auch die Buchstaben der Noten kennen musste. Man lasse den Zögling zuerst die Buchstaben singen, und dann sogleich einen Text darunter legen, der gut auszusprechen ist.“⁸⁵⁰

⁸⁴⁸ Fleininghaus, Helmut: „Grundzüge der Kirchenmusik www.gottesklang.de/materialien/texte, 15.

⁸⁴⁹ Bühler (1811), 33 ff.

⁸⁵⁰ Bühler (1825), 21.

Bühler emanzipiert sich somit von der Solmisationsmethode, die unter Musiktheoretikern bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus zum Grundsatzvokabular zählte, um die Beziehungen der Töne einer Skala zueinander unabhängig vom Grundton zu enkodieren.⁸⁵¹ Er möchte ähnlich wie Kürzinger⁸⁵² den Schülern die Belastung ersparen, zusätzlich zu den absoluten Tonhöhen samt deren Bezeichnungen mit einem von der jeweiligen Tonart unabhängigen relativen Tonwortsystem umgehen zu müssen.

2.5. Aufbau und Gewichtung der *praktischen Uebungen*

Die auf den Theorieteil folgenden *praktischen Uebungen* nehmen nahezu zwei Drittel des gesamten Lehrwerks ein.

Hieraus lässt sich schließen, dass Bühlers Hauptaugenmerk der Praxis gilt. Nach einer kurzen Tonleiter Übung (auf der Basis von C-Dur) folgen Intervall Übungen, die von der Sekunde bis zur Oktave reichen. Bühler setzt hierbei seinen oben dargelegten theoretischen Ansatz, auf Solmisationssilben zu verzichten und stattdessen die Übungen mit Notennamen und/oder einem unterlegten passenden Text zu versehen, beispielhaft um. Er stellt hierbei für den Diskant und den Alt jeweils eigene Übungen bereit. Diese Übungen unterscheiden sich in erster Linie aufgrund ihrer unterschiedlichen Notationsweise. Die hohe Knabenstimme ist im Diskantschlüssel, der Alt im Altschlüssel gesetzt. Beide Notenschlüssel gehören zu den C-Schlüsseln, die bis weit in das 19. Jahrhundert hinein für die Notation von Gesangsstimmen gebräuchlich waren. Zudem manifestieren sich in den Intervallübungen auch geringfügige inhaltliche Verschiedenheiten, wie am folgenden Beispiel deutlich wird: Während die Sekundübung für die hohe Stimmlage zehn Takte aufweist und mit einer Diskantklausel schließt, endet deren neuntaktiges Pendant mit einer Tenorklausel mit verlängerter Pänultima.

⁸⁵¹ Vgl. Heygster (2009), 100.

⁸⁵² Siehe diese Darstellung, 173 ff.

stellen, auf.⁸⁵³ Er ergänzt diesen pädagogischen Gedanken, indem er sowohl den Grundton D, als auch die Töne, die mit Vorzeichen versehen werden (Fis, Cis) beschriftet (bei Lasser finden sich keine derartigen für den Schüler als Orientierungshilfe gedachten Kennzeichnungen).

Die vorliegende Übung zeigt, dass Bühler seinen Schülern mit den Schwierigkeiten des zweistimmigen kontrapunktischen Singens vertraut machen möchte. Die beiden Stimmen, agieren in einem beständigen imitatorischen Wechsel und sind dabei jeweils für sich eigenständig geführt. Bereits der Beginn stellt eine Herausforderung dar, da verlangt wird, eine reine Oktave - rhythmisch versetzt – anzustimmen. Des Weiteren muss beim Singen dieser Übung darauf geachtet werden, exakt zu zählen, sich somit auf die eigene Stimme zu konzentrieren und dennoch gleichzeitig auf die andere Stimme zu hören. Wie aus dem Theorieteil des Lehrbuchs, sowie Bühlers anderen theoretischen Abhandlungen hervorgeht, lag ihm eine saubere Intonation sehr am Herzen.⁸⁵⁴ Diese zu realisieren erscheint ob der fehlenden Stütze einer grundierenden Bassstimme eine besondere Herausforderung zu sein, die für Knaben mit einem Einstiegsalter von sechs Jahren durchaus gehobenes Niveau verkörpert. Weitere Schwierigkeiten der Übung sind deren Modulation in die Dominante A-Dur im Mittelteil, sowie die korrekte Umsetzung der Textverteilung. Gerade letztgenannte stellt einen weiteren Beleg für die kirchenmusikalische Praxis dar, da melismatische Amen- Rufe eine häufige Verwendung in der Chormusik finden.

⁸⁵³ Vgl. hierzu die Übungsbeispiele in Kapitel 5 (*Von den verschiedenen Tonarten*), Lasser (1805), 84 ff.

⁸⁵⁴ Vgl. Bühler (1825), 8, Bühler (1811), 38 u.a.

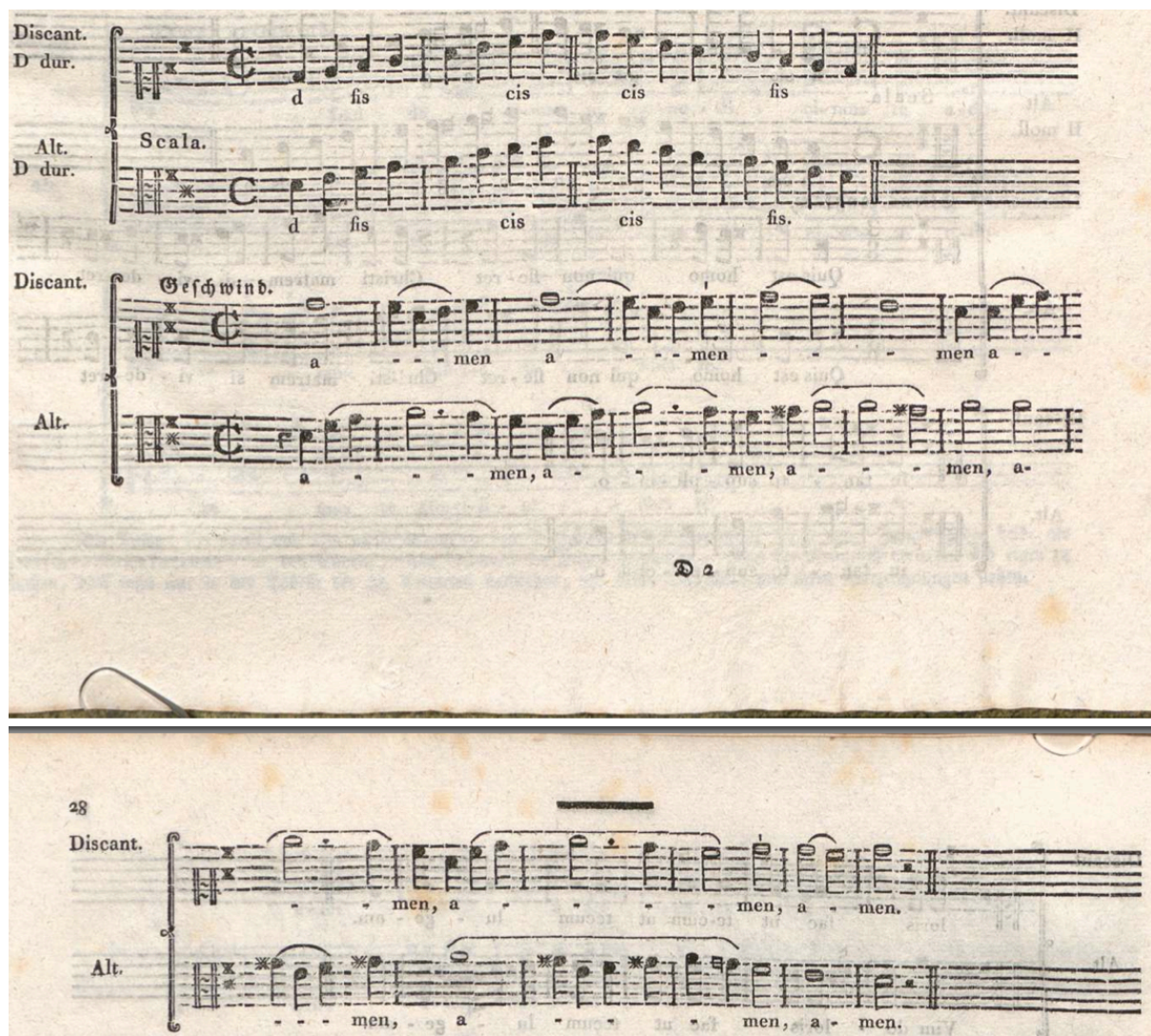


Abb. 34: Zweistimmige Übung in D-Dur, Bühler (1825), 27 f.

Die anschließende Übung in h-Moll, welche Gegenstand der folgenden Abbildung ist, veranschaulicht den Variantenreichtum, mit dem Bühler innerhalb seiner zweistimmigen Gesangsstückchen aufwartet. Im Gegensatz zum vorherigen Beispiel in D-Dur, das im *alla breve* Takt geschrieben steht und *Geschwind* interpretiert werden soll, schreibt Bühler für die h-Moll Übung ein langsames Tempo vor. Außerdem ist die h-Moll Übung syllabisch angelegt, wobei sich die beiden Stimmen, von den geringfügigen rhythmischen Unterschieden in den Takten eins und vier abgesehen, in ständiger Parallelbewegung befinden. Diskant und Alt stehen dabei vorwiegend im Sextabstand zueinander. Der Übung liegen die ersten Versworte aus der dritten Strophe des *Stabat Mater* zugrunde.



Abb. 35: Zweistimmige Übung in h-Moll, Bühler (1825), 28.

Auch die Übungen in e- und g-Moll sind mit Textfragmenten aus dem *Stabat Mater* unterlegt. Bühler greift somit mehrmals auf diese als Hymnus zum Brevier der katholischen Kirche zählende mittelalterliche Gedicht zurück, was auf die Tatsache zurückzuführen sein könnte, dass die *Anfangsgründe zum Singen* den gleichen Entstehungszeitraum wie sein 1821 ebenfalls bei Lotter erschienenenes *III. Miserere et I. Stabat Mater*⁸⁵⁵ aufweisen. Wenn man die oben verglichene h-Moll Übung mit dem entsprechenden Ausschnitt aus dem genannten *Stabat Mater* von 1821 vergleicht, so lassen sich einige Gemeinsamkeiten feststellen: Wie in der Übung wählt Bühler hier das tempus perfectum (cum prolatione minore) in Form eines 3/8 Takts. Auch die Textverteilung ist ähnlich gewählt. Sie ist weitestgehend syllabisch gehalten, lediglich das Wort supplicio ist wie auch in der obigen h-Moll Übung melismatisch gestaltet. Anders als in der Übung jedoch handelt es sich bei dem Ausschnitt, aus Bühlers *Stabat Mater* um eine Instrumental begleitete Solo-Partie für den Sopran, der sich insgesamt auf die dritte und vierte Strophe der Textvorlage (*Stabat mater dolo-*

⁸⁵⁵ Vgl. Bühler (1821a), in der dazugehörigen von Lotter in der AOP vom 29.12.1821 geschalteten Anzeige wird das Werk wie folgt beworben: "Die Verlagshandlung hat, um diese Miserere ganz zur Zufriedenheit der Musikchöre erscheinen zu lassen, solche mit einer ganz neuen Notenschrift drucken und den ganzen und halben Noten einen gefälligen Schnitt, gleich den Leipziger Typen, geben zu lassen, auch schönes weißes Papier dazu geliefert." Wie Rheinfurth allerdings trefflich bemerkt, weist der Notendruck des *Miserere* keine besonderen Merkmale gegenüber früheren Lotter Drucken auf. Die Anspielung auf die von 1755 von Breitkopf erfundenen zerlegbaren Notentypen scheint aus rein werbetechnischen Gründen von Seiten des Lotter Verlags erfolgt zu sein. Vgl. hierzu Rheinfurth (1977), S. 258.

rosa) erstreckt. Der Ambitus des in der nachfolgenden Abbildung gezeigten Ausschnitts umfasst eine Oktave (vom es' bis zum es''). In der h-Moll Übung reicht der Ambitus der Diskantstimme vom fis' bis zum e'' und ist folglich mit einer kleinen Septime ähnlich dimensioniert.

3. Rezeption

3.1. Einordnung der *Anfangsgründe* in Bühlers Œuvre

„So eben ist erschienen: (Augsburg bey Lotter und Sohn, Musikalienverleger.)

Bühler, Fr., Kapellmeister, p.m. Kurze Anfangsgründe zum Singen für Diskant und Alt, zum Gebrauch für katholische Chorknaben, mit vielen Uebungsstücken zum Singen (...) Preis 48 kr.“⁸⁵⁶

Über zweieinhalb Jahre nach seinem Tod veröffentlicht das Verlagshaus Lotter Bühlers Lehrbuch. Es stellt einen wichtigen Baustein seiner sich selbst auferlegten Zielsetzung dar, die Musikausbildung nachhaltig zu verbessern. Hierbei liegt es Bühler besonders am Herzen, die seinerzeit darbende Musikpflege auf dem Land zu stärken.⁸⁵⁷ So komponiert er in seinem letzten Lebensdrittel verstärkt für die Chöre auf dem Land. Für diese Zielgruppe zu komponieren, stellt eine besondere Herausforderung für den Komponisten dar, der angepasst an deren im Vergleich zu professionellen Ensembles beschränkteren Möglichkeiten, sowohl was deren musikalische Fähigkeiten und Fertigkeiten, als auch deren Besetzungsoptionen anbelangt, gefällige und wohlklingende Musik schreiben muss. Bühler gelingt dies, indem er in seinen Kompositionen einen variablen, flexiblen und gut umsetzbaren Kirchenmusikstil pflegt. Die Eigenschaften dieses *stilus ruralis*, zu dessen Hauptvertretern Valentin Rathgeber (1682-1750) zählte, sollen anhand der nachfolgenden beiden Zitate deutlich werden:

„Leicht und faßlich machte ich alle meine Melodien, weil ich erfahren habe, daß selbst diese leichte Melodien manchem Ohre zu hart scheinen möchten. Ich wählte die leichtesten Tonarten, und vermied sorgfältig alle schweren Akkorde, die einen Organisten auf dem Lande im Vortrage hinderlich seyn könn-

⁸⁵⁶ *Augsburgische Ordinari Postzeitung*, Nro. 235 vom 01.10.1825, 4.

⁸⁵⁷ Vgl. Bühler (1822b), VI.

ten, weil ich weiß, daß nur leichte, und faßliche Modulationen dem Landvolke angenehm sind. Der Beyfall, den man selbst in entfernten Orten meinen Kirchenliedern schenkte, ist ein Beweis, daß ich durch Einfachheit und Leichtigkeit, die weit schwerer zu finden ist als das Künstliche, hierinn – das Wahre getroffen habe (...)“⁸⁵⁸

Die zweite Textstelle entstammt einer Verlagsanzeige zu einer post mortem erschienenen Edition seiner *Sex Missae Breviores*. Während das vorangegangene Zitat vorwiegend auf die leichte Umsetzbarkeit der Musikstücke eingeht, hebt die nachfolgende Passage auf die variablen Besetzungsmöglichkeiten – ein weiteres Merkmal des *stilus ruralis* – ab:

„Diese Compositionen passen wegen ihrer leichten Ausführbarkeit sowohl, als sehr beschränkter obligater Instrumentierung selbst für die kleinsten Landchöre, sind aber bei vollständiger Besetzung auch auf größern Kirchenchören durch wirklich religiösen Musiksinn von trefflicher Wirkung; übrigens schon zu weit verbreitet und anerkannt, als daß es noch nöthig wäre, ihr Lob hier besonders hervorzuheben, jeder praktische Musiker ist von ihrem Werthe überzeugt, und fortwährende Bestellungen auf Viele derselben, deren Einige schon seit mehreren Jahren vergriffen sind, veranlaßten diese neue Auflage.“⁸⁵⁹

Bei der abschließenden Betrachtung von Bühlers *Kurzen Anfangsgründen zum Singen für Discant und Alt zum Gebrauche für katholische Chorknaben* ist damit festzuhalten, dass es sich bei diesen um ein musikdidaktisches Puzzlestück von Bühlers ganzheitlichem, sowohl seine Kompositionen, als auch seine musiktheoretischen Werke durchdringenden Ansatzes, sich trotz der einschneidenden Ereignisse, welche die Säkularisation der Klöster mit sich brachte, für den Erhalt einer lebendigen und den Rahmenbedingungen entsprechend niveauvollen (katholischen) Kirchenmusikultur einzusetzen, handelt. Ferner sind die *Anfangsgründe* in doppeltem Sinne als Rückbesinnung Bühlers auf seine eigene Herkunft zu betrachten, die er offenkundig trotz seiner Vita als weitgereister Weltbürger nie vergessen hat. Zum einen widmet er sein Lehrbuch katholischen Chorknaben – eine Rolle, die er selbst als Diskantist der Reichsabtei Neresheim ausgefüllt hat. Zum anderen ist das Lehrbuch aber auch ein Tribut an seine eigene ländliche Herkunft, da es sich auch an die

⁸⁵⁸ Bühler (1814), Vorbericht.

⁸⁵⁹ Entnommen aus der katholischen Zeitschrift *Pilothea* (Würzburg, Jahrgang 1841), zit. n. Rheinfurth (1977), 282.

Schüler und Lehrer auf dem Land richtet. Bühler nimmt dabei besonders die Pädagogen in die Pflicht, die für die erste Ausbildung von zukünftigen Singknaben verantwortlich waren, aus denen er später in seiner Funktion als Domkapellmeister die fähigsten ausgewählt und bei welchen er nach der Säkularisation einen beträchtlichen Niveauverlust, was deren musikalische Grundausbildung anbelangte, festgestellt hat.

3.2. Bühlers Bedeutung für den Musikverlag Lotter

Neben all diesen Aspekten ist auch zu berücksichtigen, dass die *Anfangsgründe* auch Teil einer breit angelegten Zusammenarbeit Bühlers mit dem Lotter Verlag darstellen. Ab dem Jahr 1805 veröffentlicht der Augsburger Domkapellmeister nahezu alle seine Werke bei dem protestantischen Verlagshaus, das einen Großteil seines Umsatzes mit Musikalien generiert, die einen leichten Zugang – ganz im Sinne des *stilus ruralis* – versprechen und vorwiegend im Bereich der katholischen Kirchenmusik anzusiedeln sind. Bühlers Werke rangieren dabei – betrachtet man die Verlagsgeschäfte von 1719 bis 1845 – auf den vorderen Plätzen der Beliebtheitsskala und machen mit 43 selbständigen Ausgaben 9,2 % der Gesamtproduktion aus.⁸⁶⁰ Diese überaus erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem Lotter Verlag war maßgeblich für die überregionale Verbreitung der Bühlerschen Werke verantwortlich und ermöglichte diesem zu Lebzeiten v.a. in kirchenmusikalischen Kreisen einen ausgezeichneten Ruf. Bühler ist dabei, was seinen Bekanntheitsgrad im 19. Jahrhundert anbetrifft, in Sphären anzusiedeln, in denen sich seinerzeit die Wiener Klassiker bewegten. Hier- von ist er in unseren Tagen weit entfernt, weshalb die in jüngster Vergangenheit angestoßene wissenschaftlich begleitete Wiederaufführung einzelner Werke des Erfolgskomponisten besonders zu begrüßen ist.

3.3. Bühlers Einfluss auf seinen Schüler Donat Müller (1804-1879)

„Es besteht kein Grund, die ersten fünfzig Jahre des Bayerisch-werdens Augsburgs positiv zu beurteilen.“⁸⁶¹

⁸⁶⁰ Vgl. Rheinfurth (1977), 37.

⁸⁶¹ Fassl, Peter (1988), 416.

Ulrich Schmid resümiert, dass die obig zitierte Aussage von Peter Fassl wohl auf kaum einem Gebiet so markant wie auf dem des Buchhandels und des Verlagswesens gilt.⁸⁶²

Im vorherigen Kapitel der vorliegenden Darstellung wurden bereits die Auswirkungen der Säkularisation des Fürstbistums und der Klöster sowie das Ende der „reichsstädtischen Herrlichkeit“⁸⁶³ Augsburgs thematisiert. Diese führten in der Stadt zu einer fühlbaren Abnahme der vielschichtigen musikalischen Aktivitäten und einem empfindlichen Absinken des Kunstniveaus.⁸⁶⁴

Wie ebenfalls aus besagtem Abschnitt der Studie ersichtlich wird, versuchte Franz Bühler diesen Entwicklungen sowohl als Komponist, als auch als Musikpädagoge entgegenzuwirken. Als Komponist verfolgte er in seinen letzten Lebensjahren das Ziel, sich vor allem den Laienchören zu widmen.⁸⁶⁵ Eben dieses Laienchorwesen entwickelte sich nach seinem Tod zu einer der wesentlichsten musikalischen Lebensäußerung des 19. Jahrhunderts, die eine volkstümliche Breitenwirkung ungeahnten Ausmaßes erlangte.⁸⁶⁶ So konstituierten und etablierten sich in Augsburg ab 1930 mehrere Gesangsvereine wie beispielsweise der Liederkranz unter der Leitung Carl Buonaventura Witzkas (1768-1848) in dem „katholische Geistliche und Lehrer beider Confessionen die Soloquartette bildeten.“⁸⁶⁷

Am Ende des 19. Jahrhunderts existierten in Augsburg über 30 Männerchöre mit rund 1500 aktiven und beinahe ebenso vielen passiven Mitgliedern.⁸⁶⁸

Auch die Tatsache, dass in Augsburg eine „Öffentliche Singschule“ eingerichtet wurde, in der um 1859 täglich bis zu 50 Schüler unterrichtet wurden, bereicherte das Augsburger Musikleben.⁸⁶⁹ Diese „Öffentliche Singschule“ war überdies zumindest indirekt mit Franz Bühler verbunden, da sie von seinem Schüler Donat Müller (1804-1879), den wir spätestens im Schuljahr 1815/16 als Kapellknabe bei Bühler finden,

⁸⁶² Schmid (1997), 993.

⁸⁶³ Krautwurst (1984), 608.

⁸⁶⁴ Ebd.

⁸⁶⁵ Mit seinem Gespür für die unterschiedlichen aufführungspraktischen Möglichkeiten der Kirchenchöre hatte Bühler maßgeblich zu einem letzten Aufschwung des Lotter Verlags beigetragen. Wohnhaas (1997), 161.

⁸⁶⁶ Ebd., 611.

⁸⁶⁷ Ebd.

⁸⁶⁸ Ebd.

⁸⁶⁹ Die Singschule wurde bereits 1835 geplant, sie kam aber erst 1849 voll zur Entfaltung. Krautwurst (1984), 610.

konzipiert und geleitet wurde. *Der Lechbote* vom 1. August 1850 würdigt Donat Müllers Verdienste um die Singschule mit folgenden Worten:

„Augsburg, 31. Jul. Der gestern Abend abgehaltenen öffentlichen Prüfungs-Produktion der städtischen Singschüler wohnte ein sehr zahlreiches Auditorium bei, um sich von deren Leistung im Allgemeinen zu überzeugen. Legen wir auch einen strengen Maßstab an, so muß man es sich gestehen, daß die gehegten Erwartungen weit übertroffen wurden, und wir freuen uns, ein Institut ins Leben getreten zu sehen, dessen Nützlichkeit jedem Unbefangenen einleuchten muß. Dank daher (...) Hrn. Donat Müller für die Gründung und Leitung desselben. Möge der Eifer hierfür nie erkalten und herrliche Früchte stehen alsdann in Aussicht.“⁸⁷⁰

Donat Müller, der nach seiner Zeit als Kapellknabe⁸⁷¹ von seinem Gönner Franz Bühler in Komposition und Gesang unterrichtet wurde, war jedoch nicht nur ein in breite Schichten der Bevölkerung wirkender Komponist, Musikschulgründer, Organist und Musikredakteur,⁸⁷² sondern auch der Verfasser von musikpädagogischen Schriften. Er veröffentlichte im Jahr 1841 sowohl ein Klavierlehrbuch als auch eine Gesangslehre:

ABC-Büchlein, oder die Anfangsgründe der Singkunst. In Fragen und Antworten bearbeitet, Anton Böhm, Augsburg.

Das ABC des Pianoforte-Spiels. Nach grösseren Werken in Fragen und Antworten bearbeitet, Anton Böhm, Augsburg.

Beide Lehrbücher erschienen beim Verlag Anton Böhm, der in gewisser Weise das Erbe des Unternehmens Lotter antrat.⁸⁷³ Mit seinen Niederlassungen in Wien, London, und New York stieg der Verlag, der 1803 die Musikalienverlagsgerechtigkeit der Stadt Augsburg erlangte, zum weltweit bedeutendsten Kirchenmusikverlag des 19. Jahrhunderts auf.⁸⁷⁴ Daher muss an dieser Stelle die Frage erlaubt sein, ob die eingangs zitierte pejorative Aussage Ulrich Schmidts zur Entwicklung des Augsburger Buchdrucks und Verlagshandels auch für den Musikalienbereich zutreffend ist!

Immerhin fanden der Lotter Verlag und auch der Musikverlag Gombart in Anton Böhms Unternehmen einen würdigen Nachfolger, der neben der Kirchenmusik auch

⁸⁷⁰ *Der Lechbote. Eine Morgenzeitung* N° 209, Donnerstag 1. August 1850, 836.

⁸⁷¹ Siehe hierzu diese Darstellung, 242.

⁸⁷² Krautwurst (1984), 609.

⁸⁷³ Wohnhaas (1997), 161.

⁸⁷⁴ Ebd., 161.

die großen Namen der Wiener Klassik und Romantik im Verlagsprogramm führte und sich durch eine intensive Pflege zeitgenössischen Schaffens auszeichnete.⁸⁷⁵ Diese Pflege zeitgenössischen Schaffens umfasste dabei nicht nur die Produktion von Musikdrucken sondern auch die Herausgabe von musikpädagogischen Werken, wie am Beispiel der Schriften Donat Müllers deutlich wird.

Neben den beiden bei Böhm erschienenen Werken publizierte Donat Müller eine weitere musikpädagogische Abhandlung, die den Titel *Die Lehre des einfachen Figuralgesanges für Diskantisten und Altisten an Gymnasien, Knabenseminarien und anderen Unterrichtsanstalten und zum Gebrauche beim Privatunterricht* trägt.

Diese erschien erstmals im Jahr 1851 und erfreute sich offenbar einer solchen Beliebtheit, dass sie noch im selben Jahr vergriffen war, weshalb sich Donat Müller dazu entschloss, im Jahr 1855 eine zweite erweiterte und verbesserte Auflage herauszubringen.⁸⁷⁶ Im Gegensatz zu den obig erwähnten Traktaten erschien *Die Lehre des einfachen Figuralgesanges* nicht bei Böhm. Sie wurde in der ersten Auflage von Fahrbacher und in der zweiten Auflage von Himmer (im Verlag der Rieger'schen Buchhandlung) gedruckt.

Aus dem Lehrbuchtitel wird ersichtlich, dass Müller die Gesangslehre für Diskantisten und Altisten konzipiert hat. Dies ist dabei nicht die einzige Parallele zum Traktat seines Lehrers und Förderers Franz Bühler, der seine *Anfangsgründe* ebenfalls für *Diskant und Alt* verfasste. Wie Bühler reichert Müller sein Lehrbuch mit zahlreichen praktischen Beispielen an. Er begründet dies wie folgt:

„Nur wenige Regeln und nur die einfachsten, dagegen viele Beispiele und Uebungen. Das genügt zu seinem fruchtbaren Weiterbaue mit den talentvolleren Zöglingen; das genügt zum schönen kräftigen Aufblühen des religiösen und sittlichen Volksgesanges; so viel ist hinreichend um nicht das Herz des Kindes, die Quelle aller edlen Gefühlsanregungen, durch Geistesüberlegenheit, den natürlichen besseren Menschen nicht durch den Alles berechnenden, zu ersticken, - das Wenige endlich genügt, um das jugendliche Gemüth aufzuschließen und höherer, edlerer Eindrücke fähig zu machen.“⁸⁷⁷

Diesen Ansatz, die Schüler nicht mit zu vielen oder zu hohen Anforderungen konfrontieren zu wollen, teilt er mit seinem Lehrer Bühler, der hierzu Folgendes schreibt:

⁸⁷⁵ Wohnhaas (1997), 161.

⁸⁷⁶ Vgl. Müller (1855), Vorwort zur zweiten Auflage.

⁸⁷⁷ Müller (1855), 4.

„Mancher würde wohl mehr gelernet haben, wenn er nur gleich anfangs nicht so Viel hätte lernen wollen oder müssen (...)“⁸⁷⁸

Bei allen Parallelen hinsichtlich der Konzeption der Lehrbücher von Müller und Bühler bestehen jedoch auch erhebliche Unterschiede. Dies zeigt bereits die letzte obig zitierte Passage aus Müllers Traktat, welche das Schlüsselwort „Volksgesang“ enthält.

Das 19. Jahrhundert ist durch eine zunehmende Ideologisierung des Singens gekennzeichnet.⁸⁷⁹ Diese Ideologisierung erhält zunächst eine nationale und spätestens nach 1871 national-militaristische gegen Frankreich gerichtete Färbung.⁸⁸⁰ Das Singen soll nicht nur der Stärkung des inneren Zusammenhalts der Volksgemeinschaft, sondern auch deren physischer und psychischer Stärkung dienen, was auch anhand der folgenden Worte aus Müllers *Lehre des einfachen Figuralgesanges* deutlich wird:

„so wie die häufigen Versuche (...) gelehrt haben (...) daß das Singen vielmehr als Beförderungs- und Bekräftigungsmittel (...) anzusehen sei (...) Durch mäßige Uebung und eine ungezwungene Anwendung des Gesanges können (...) Nerven und Organe, die auf Brust und Lunge Einfluß haben, gestärkt werden. Jede Uebung, sei sie geistig oder körperlich, stärkt.“⁸⁸¹

Müller zielt mit seiner Gesangslehre auf eine Beförderung dieses Volksgesanges ab. Hierin liegt der größte Unterschied zu Bühlers Traktat, der – wie das vorherige Kapitel zeigt – darum bemüht war, nach der Säkularisation den Niveauverlust in Bezug auf die Ausbildung musikalischen Nachwuchses einzudämmen.

Müller macht im Vorwort seines Traktats keinen Hehl daraus, dass sich dieses keineswegs einer künstlerisch anspruchsvollen Gesangsausbildung verschreibt, sondern „es vielmehr der Beförderung eines guten, einfachen Gesanges überhaupt dienen soll.“⁸⁸²

Er führt ferner aus, „daß der Singunterricht von dem eigentlichen Kunstunterricht höchst verschieden ist, - daß ersterer ein Gemeingut eines ganzen Volkes werden kann, während letzterer nur einer Klasse von der Natur und den Umständen begüns-

⁸⁷⁸ Bühler (1825), VII.

⁸⁷⁹ Vgl. Lehmann-Wermser (2008), 82.

⁸⁸⁰ Ebd.

⁸⁸¹ Müller (1855), 5.

⁸⁸² Müller (1855), 3.

tigter Menschen zu Theil wird, es liegt daher keineswegs in der Tendenz dieser Anordnung, aus jedem Theilnehmenden des Gesangsunterrichts einen vollkommenen Sänger, aus jedem Schulkinde einen ausgezeichneten Musiker bilden zu wollen. Ihr Zweck liegt weit tiefer, greift weit kräftiger in's Volksleben ein.“⁸⁸³

Für diese Art des Singens, die einer derartigen Ideologisierung unterworfen ist, spielt der Grad der Kunstfertigkeit der Interpretation eine untergeordnete Rolle. Dies gestaltet sich völlig anders bei Bühler, für den das Singen eine Kunst ist:

„Daher ist das Singen unstreitig (...) das wichtigste und wesentlichste Werk der Musik, gegen welches alles Uebrige, was sie hervorbringt, nur eine Nebensache ist (...) Aus allem diesem erhellet klar und deutlich, daß nicht jeder das Singen zu erlernen taue.“⁸⁸⁴

Letztendlich manifestiert sich an der Gesangslehre Donat Müllers der für das 19. Jahrhundert typische Umgang mit dem Unterrichtsgegenstand Singen. Während vor der Säkularisation das Singen einen hohen Stellenwert innerhalb des Unterrichts an den Kloster- und Domschulen innehatte, was sich in täglichen Chorproben und mehreren Stunden Musikerziehung pro Woche äußerte, betrachtete man das Singen im 19. Jahrhundert als eine Lust und als freudiges musikalisches Tun,⁸⁸⁵ mit dessen Hilfe man nationale, patriotische und moralische Wertevorstellungen in das Bewusstsein von Kindern und Jugendlichen zu implementieren versuchte. Zu diesem Zweck genügte es, entsprechende Lieder, wobei das kirchliche Lied gegenüber den patriotischen Lied und dem Volkslied immer mehr in den Hintergrund trat, durch mechanisches Auswendiglernen⁸⁸⁶ unter Anwendung der Papageien-Methode einzuüben. Für einen derartig angelegten Gesangsunterricht spielt eine Unterweisung in das Singen auf Basis theoretischer Grundlagen eine untergeordnete Rolle. Vor der Säkularisation hingegen, als die Kloster- und Lateinschulen für eine niveauvolle musikalische Ausbildung ihrer Zöglinge sorgten, war durchaus Bedarf an einer methodisch fundierten Gesangsausbildung. Diese wurde nicht zuletzt mit Hilfe entsprechender Lehrbücher gewährleistet. Die Verlage bedienten diese Nachfrage und der Markt der musikalischen Lehrbücher florierte, wobei im 18. Jahrhundert vor allem der Augsburger Verlag Lotter dieses Geschäftssegment im süddeutschen Raum beherrschte. Mit der

⁸⁸³ Müller (1855), 3.

⁸⁸⁴ Bühler (1825), VI.

⁸⁸⁵ Wehmeyer (2014), 10 f.

⁸⁸⁶ Ebd.

Säkularisation endete diese goldene Ära, da durch den Verlust der klösterlichen Musikausbildung ein wichtiger Absatzmarkt wegbrach. Franz Bühler war sich vor seinem Tod der Tatsache bewusst, dass der durch die Säkularisation entstandene Verlust für alle Akteure einer gehobenen Musikkultur unwiederbringlich war, was aus dem Fazit seiner *Anfangsgründe zum Singen* hervorgeht:

„Doch, diese Periode ist verschwunden und wird nie wieder kommen.“⁸⁸⁷

⁸⁸⁷ Bühler (1825), 57.

C Schluss

Abschließend gilt es, die wesentlichen Ergebnisse der vorliegenden Darstellung zusammenzufassen. Dabei wird das Prinzip einer systematischen statt einer chronologischen Ordnung gewählt, um so zeitlich übergreifende Zusammenhänge möglichst übersichtlich veranschaulichen zu können.

Nach eingehenden Analysen der ausgewählten Gesangslehren konnten mehr oder weniger stark ausgeprägte Interdependenzen zwischen Werk (Konzeption) und Biographie (Genese) nachgewiesen werden, was nachfolgend anhand einiger Beispiele deutlich werden soll:

So verfügte Gumpelzhaimer als langjähriger Kantor und Präzeptor an St. Anna über einen reichhaltigen pädagogischen Erfahrungsschatz als Lateinschullehrer, den er bei der Konzeption seines *Compendium musicae* miteinfließen ließ. Sein Werk diene dabei nicht nur als Musiklehre sondern lässt aufgrund seiner bilingualen Konzeption auch die Nutzbarkeit für den Lateinunterricht denkbar erscheinen.

Auch in Kürzingers Lehrbuch finden sich Anklänge seines persönlichen biographischen Hintergrunds. So widmet er den *Getreuen Unterricht* unter anderem den Türmern. Dies verwundert wenig, da er selbst aus einer Türmerfamilie stammte. Zudem spricht Kürzinger in seinem Lehrbuch von der Musik als Wissenschaft, was vor dem Hintergrund einer möglichen Mitgliedschaft in Mizlers *Societät* [?] noch besser nachvollzogen werden kann.

Eine besonders enge Verzahnung von Werk und Biographie finden wir bei Franz Bühler, der seine *Anfangsgründe* unter den Eindrücken seines unermüdlichen Einsatzes für die katholische Kirchenmusikpflege im Zeitalter der Säkularisierung verfasste. Als Domkapellmeister war er für die Erziehung und Versorgung seiner Kapellknaben verantwortlich. Dies fand, wie es die dargelegten Quellen eindrucksvoll belegen, unter zunehmend erschwerten Bedingungen statt. Aufgrund dieser persönlichen Erfahrungen verfasste er seine Gesangslehre, die speziell auf die ihm so vertraute Zielgruppe katholischer Chorknaben zugeschnitten war.

Im Gegensatz zu den bereits genannten Gesangslehren finden sich in den Schriften Carissimis [?] und Münsters keine derart offensichtlichen biographischen Spuren. Dies liegt in erster Linie daran, dass beide Werke sehr knapp gehalten und auf wesentliche basale musiktheoretische Inhalte reduziert sind.

Allerdings liefern die biographischen Forschungen zumindest Hinweise zur möglichen Entstehung der beiden Elementarlehren. So konnten mögliche Wege aufgezeigt werden, wie die Gesangslehre Carissimis [?] (sofern sie von ihm stammt) nach Deutschland gelangt sein bzw. wer sich hinter ihrer Publikation verbergen konnte.

Im Fall der *Musices instructio* wurde dargelegt, dass ihr Verfasser Münster in seinem Wirkungsort Bad Reichenhall auch mit unterrichtlichen Verpflichtungen betraut war und somit auf eigene Erfahrungen aus der pädagogischen Praxis zurückgreifen konnte.⁸⁸⁸

Neben den Interdependenzen zwischen Genese und Konzeption wurden Erklärungsansätze dafür gefunden, weshalb alle ausgewählten Lehrbücher (bis auf Böhlers *Anfangsgründe*) mehrmals nachgedruckt wurden und sich teilweise einer jahrzehntelangen Beliebtheit erfreuten (Rezeption).⁸⁸⁹

So manifestieren sich in dem hohen Maß an Anschaulichkeit der Stoffdarbietung und der bilingualen Konzeption zwei Eckpfeiler des Erfolgs des *Compendium musicae*.

Gerade die zweisprachige Darstellung von musiktheoretischen Inhalten fand viele Nachahmer. Gumpelzhaimer begründete mit seinem *Compendium* den damals äußerst populären Typus des *Latino-Germanico-Traktats*.⁸⁹⁰

Innovationen und eine an den Bedürfnissen der Zielgruppe orientierte Pädagogik bilden auch mögliche Erklärungsansätze für den nachhaltigen Erfolg von Kürzingers Lehrwerk. So beschriftet er laut eigener Aussage⁸⁹¹ als erster katholischer Autor den Weg, auf die traditionelle Form der Solmisation zu verzichten. Ferner sicherte ihm die nahe an der Praxis orientierte Verbindung von Gesangs- und Instrumentalschule ein Alleinstellungsmerkmal.⁸⁹²

Der Erfolg von Carissimis [?] *Ars cantandi* scheint vor allem im Namen des Autors begründet. Der strahlkräftige Name des italienischen Meisters⁸⁹³ wirkte sich wahrscheinlich besonders positiv auf die Absatzzahlen aus. Es ist aber auch denkbar, dass die knappe Darstellung von wesentlichen Inhalten das Lehrbuch so erfolgreich machte. Dieser Erklärungsansatz könnte auch für Münsters *Musices instructio* zutref-

⁸⁸⁸ Vgl. Vater (2000), 136.

⁸⁸⁹ Vgl. Wohnhaas (1997), 891.

⁸⁹⁰ Vgl. hierzu Niemöller (1969), 567.

⁸⁹¹ Vgl. Kürzinger (1793), Vorbericht.

⁸⁹² Siehe hierzu 209 f. der vorliegenden Darstellung.

⁸⁹³ Vgl. Adler (2013), 495.

fen. Womöglich fungierten beide Schriften als praktische Nachschlagewerke für Lehrer und Schüler.

Neben all den genannten Ursachen ist ein wesentlicher Faktor für den Erfolg der ausgewählten Lehrbücher noch nicht genannt: Die damalige wirtschaftliche Potenz der Verlags- und Handelsmetropole Augsburg.

Dabei ist im Bereich des Musikdrucks besonders der im süddeutschen Raum führende Verlag Lotter zu nennen, der in den katholischen Stiften und Klöstern eine breite Abnehmerschaft für seine Produkte fand.⁸⁹⁴ Die weitreichende Bekanntheit wird besonders an den Beispielen Kürzingers und Münsters deutlich. Beiden Musikern konnten keine nennenswerten Berührungspunkte mit der Freien Reichsstadt Augsburg nachgewiesen werden. Beide wirkten mehrere 100 Kilometer von Augsburg entfernt: Dennoch machten sie ihre Schriften über den Augsburger Musikverlag Lotter einer breiten Leserschaft zugänglich, was dessen überregionale Bedeutung unterstreicht. Zusammenfassend ist der Erfolg der Traktate sowohl in diesen selbst als auch in den Fähigkeiten der Augsburger Verleger zu suchen, die ein ausgesprochenes Gespür für die Bedürfnisse ihrer Abnehmer bewiesen⁸⁹⁵ und somit einen wichtigen Baustein des reichhaltigen Wirtschafts-, Kunst- und Kulturlebens der Freien Reichsstadt Augsburg verkörperten.

⁸⁹⁴ Mančal (1997), 892.

⁸⁹⁵ Vgl. hierzu Wohnhaas (1997), 159.

D Anhang

I. Primärliteratur

(1850): *Der Lechbote. Eine Morgenzeitung* (01.08.1850), (209), 836.

(1825): *Augsburgische Ordinari Postzeitung* (01.10.1825), (235).

(1823): *Augsburgische Ordinari Postzeitung* (31).

(1816): *Allgemeine Musikalische Zeitung* (18. September). (38), 657-659.

(1798): Todesfall, *Würzburger wöchentliche Anzeigen von gelehrten und anderen gemeinnützigen Gegenständen* (2. März 1798). (29), 225-240.

(1765): Aus Deutschland. Bad Reichenhall, den 23. Jan. *Ordinari-Münchner-Zeitungen* (19. Februar). (XXIX), 113-114.

Aargauische Kantonsbibliothek (Hrsg.) (1864): *Katalog Der Aargauischen Kantonsbibliothek, Erster Theil: Alphabetischer Katalog: Band 3*, Aargau: Eduard Albrecht.

Adlung, Jacob M. (1758): *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt: J.D. Jungnicol.

Agricola, Johann F. (1757): *Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italienischen des Herrn Peter Franz Tosi, Mitglied der philharmonischen Akademie; mit Erläuterungen und Zusätzen*, Berlin: Winter.

Agricola, Martin (1533): *Musica Choralis Deudsch*, Wittenberg: Georg Rhau.

Ahle, Johann R. (1690): *Kurze/ doch deutliche Anleitung zu der lieblich-und löblichen Singekunst*, Mühlhausen: Johann Georg Ahle.

Andres, Bonaventura (1808): *Neue fränkische Chronik*, Würzburg: Carl Philipp Bonitas.

Bach, Carl P. E. (1787): *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert. Erster Theil.* 3. Leipzig: Schwickert.

Basedow, Johann B. (1770): *Das Methodenbuch für Väter und Mütter der Familien und Völker.* Altona [u.a.]: [o.A.].

Beyer, Johann S. (1703): *Primae Lineae Musicae Vocalis. Das ist: Kurtze/ leichte/ gründliche und richtige Anweisung/ Wie die Jugend/ so wohl in den öffentlichen Schulen/ als auch in der Privat-Information, ein Musicalisches Vocal-Stück wohl und richtig singen zu lernen/ auff's kürztzte kan unterrichtet werden/ mit unterschiedlichen Caonibus, Fugen/ Soliciniis, Biciniis, Arien und einem Apendice, worinnen allerhand Lateinische/ Französische und Italienische Termini Musici zu finden Benebenst Einer Vorrede.* Freyberg: In Verlegung des Autoris. Gedruckt bey Elias Nicolaus Kuhfus.

Beyschlag, Eberhardt (1807): *Kurze Nachricht von der provisorischen Einrichtung der neu organisierten höhern Lehranstalten in der königlich Baierischen Stadt Augsburg,* Augsburg: Gedruckt mit Deckardtschen Schriften.

Böhme, Franz M. (1886): *Geschichte des Tanzes in Deutschland [Bd. 1],* Leipzig: Breitkopf&Härtel.

Bösner, Christian L. (1856): Lebensskizze des großherzoglich Mecklenburg - Schwerin'schen geheimen Legationsrathes Christian Gottlieb Gumpelzhaimer. In: Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg (Hrsg.) *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg. Siebzehnter Band der gesamten Verhandlungen und neunter Band der neuen Folge.* Regensburg: Joseph Raitmayr, 2-23.

Bronner, Franz X. (o.J. {1912}): *Ein Mönchsleben aus der empfindsamen Zeit. Von ihm selbst erzählt, hrsg. von Oskar Lang. Bd. 1,* Stuttgart: Robert Lutz.

Bronner, Franz X. (1796): *Franz Xaver Bronners Leben, von ihm selbst beschrieben. Zweyter Band,* Zürich: Orell, Geggner, Füssle und Comp.

Bronner, Franz X. (1795): *Franz Xaver Bronners Leben, von ihm selbst beschrieben. Erster Band*, Zürich: Orell, Geßner, Füßli und Comp.

Bühler, Franz. *10 Galanterie Stücke für die Orgel oder das Piano-Forte*. Augsburg: Andreas Boehm, o.J.

Bühler, Franz (1825): *Kurze Anfangsgründe zum Singen für Discant und Alt zum Gebrauche für katholische Chorknaben*, Augsburg: Lotter.

Bühler, Franz (1822): *Kurze theoretisch-praktische Anleitung zum General-Baßspielen durch Beispiele erläutert: Ein Handbuch für Schullehrer*, Augsburg: Johann Jakob Lotter und Sohn.

Bühler, Franz (1822): *Supplement zu der kurzen theoretisch-praktischen Anleitung zum Generalbassspielen durch Beispiele erläutert. Ein Handbuch für Schullehrer*, Augsburg: Lotter.

Bühler, Franz (1821): *III. Stabat Mater et I. Stabat Mater. ab Organo, IV. Vocibus cant., II. Violinis, Viola, Flauto, II. Clarinettis, II. Cornibus et Violone*. Augsburg: Lotter.

Bühler, Franz (1821): *Sex Missae breviores et faciliores op. 10*, Augsburg: Johann Jakob Lotter & Sohn.

Bühler, Franz (1814): *Kirchenlieder zum Gebrauche bey dem katholischen Gottesdienste*, Augsburg: Johann Jakob Lotter und Sohn.

Bühler, Franz (1811): *Etwas über Musik, Orgel, dessen Erfindung [et]c [et]c nebst einigen Bemerkungen darüber. Eine Skizze*. Augsburg: In Comission der Hueberschen Verlagshandlung.

Bühler, Franz (1793): *Partitur-Regeln in einem kurzen Auszuge für Anfänger. Nebst einem Anhang, wie man in alle Töne gehen könne. Von P. Gregor Bihler, Benedictiner zum Heil. Kreuze in Donauwerd*. Donauwörth: Johann Georg Brunner, Stadtbuchdrucker.

Bühler, Franz ([o.J.]): *Beitrag zur Beförderung des Gesangsunterrichts in Schulen und Instituten zunächst [sic!] für die Gesangsschule zu Nürnberg*, Nürnberg: J.A. Endtersche Buchhandlung.

Caccini, Giulio (1601): *Le Nuove Musiche*, Florenz: Appresso I Marescotti.

Carissimi, Giacomo (1718): *Ars cantandi, Das ist: Richtiger und ausführlicher Weg / die Jugend aus dem rechten Grund in der Sing-Kunst zu unterrichten*, 5. Augsburg: Daniel Walder.

Carissimi, Giacomo (. (1708): *Ars cantandi, Das ist: Richtiger und Ausführlicher Weg/ die Jugend aus dem rechten Grund in der Sing-Kunst zu unterrichten*, 4. Augsburg: Daniel Walder.

Ebeling, Friedrich W. (1858): *Die deutschen Bischöfe bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts, Erster Band*, Leipzig: Otto Wigand.

Eisenhuet, Thomas (1682): *Musicalisches Fundament*, Kempten: Ex ducali Typographia.

Eitner, Robert (1879): *Monatshefte für Musikgeschichte (Elfter Jahrgang)*, Leipzig: T. Trautwein.

Eitner, Robert (1902): *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig: Breitkopf & Haertel.

Falck, Georg (1688): *Idea boni cantoris, das ist: Getreu und Gründliche Anleitung/ Wie ein Music-Scholar/ so wol im Singen/ als auch auf andern Instrumentis Musicalibus in kurtzer Zeit so weit gebracht werden kan/ daß er ein Stück mit-zusingen oder zu spielen sich wird unterfangen dörffen*, Rotenburg uf der Tauber: Wolffgang Moritz Endter.

Fröhlich, Franz J. (1845): *Biographie des großen Tonkünstlers Abt Georg Joseph Vogler*, Würzburg: Friedrich Ernst Thein.

Fuhrmann, Martin H. (1706): *Musicalischer-Trichter/ Dadurch Ein geschickter Informator seinen Informandis die Edle Singe-Kunst nach heutiger Manier bald und leicht Einbringen kan*, Frankfurt/ an der Spree: In Verlegung des Autoris.

Gerber, Ernst L. (1814): *Neues historisch- biographisches Lexikon der Tonkünstler IV*, Leipzig: Kühnel.

Gerber, Ernst L. (1813): *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält; Dritter Theil K - R*, Leipzig: A. Kühnel.

Gerber, Ernst L. (1812): *Gesangsbildungslehre aus frühern Jahrhunderten, Allgemeine Musikalische Zeitung* (22. Januar). (4), 51-59.

Glarean, Heinrich (1547): *Dodekachordon*, Basel: Petri.

Göhler, Albert (1902): *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig: C.F. Kahnt.

Gumpelzhaimer, Adam (1632): *Compendivm Musicae Latino-Germanicvm*. Augsburg: Ulrich Schöning.

Gumpelzhaimer, Adam (1595): *Compendivm Mvsicae Latino. Gernanicvm. Nvnc Altera Hac Editione alicubi mutatum & auctum*. Augsburg: Valentin Schöning.

Gumpelzhaimer, Adam (1591): *Compendium Musicae pro illius artis tironibus. A M. Heinricho Fabro Latinè conscriptum, & à M. Christophoro Rid in vernaculum sermonem conversum, nunc praeceptis & exemplis auctum*, Erstausgabe. Augsburg: Valentin Schöning.

Gumpelzhaimer, Christian G. (1829): *Geschichte der Familie Gumpelzhaimer, aus urkundlichen und handschriftlichen Quellen mit vielen Beilagen*, Regensburg: Handschrift im Besitz des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg.

Haberl, Franz X. (Hrsg.) (1893): *Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1893. Achter Jahrgang*, Regensburg: Friedrich Pustet.

Heyden, Sebald (1537): *MVSICAE id est artis canendi libri dvo*, Nürnberg: Cum priuilegio Imp. ad fexennium.

Hiller, Johann A. (1780): *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange mit hinlänglichen Exempeln erläutert*, Leipzig: Johann Friedrich Junius.

Hiller, Johann A. (1774): *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert*, Johann Friedrich Junius: Leipzig.

Historische Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.) (1887): *Allgemeine Deutsche Biographie Bd. 25*, München/Leipzig: Duncker & Humblot.

Hoffmann, E. T. A. (1814): Alte und neue Kirchenmusik. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 16 (35), 577-584.

Höpfner, Ludwig J. F. (1793): *Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften, Bd. 17*, Frankfurt am Mayn: Varrentrapp und Wenner.

Humano, Philipp C. (1749): *Deß Musici-Theoretico-Practici zweyter Theil*, Nürnberg: Adam Jonathan Felßeckers seel. Erben.

Journal des Luxus und der Moden, anno 11, (1796): Theater. 1. Teutsche Original-Oper in Botzen. Botzen in Tyrol am 5. Febr. 1796. *Journal des Luxus und der Moden* (März). 148-150.

Kinniger, Joseph F. (1745): *Cythara David Excitans, Das ist: Kürztlich- doch besser gegründete Erweckung des Unter der Leitter von einen Vollkommenen Unterricht zur Edlen Choral-Music traumenden Jacob, Durch genaue Reglen untersucht, und mit Fundamenten unterstützt, zum besten der in erwehnter Choral-Music sich exercirend - auch die Passiv-Instruction angehende Jugend, allen Fählern vorzubiegen*, Linz: Johann Michael Feichtinger.

Königsdorfer, Coelestin (1829): *Geschichte des Klosters zum Heil. Kreutz in Donauwörth, Dritter Band 1. Abtheilung, vom Jahre 1648- 1796*. Donauwörth: Gedruckt

bei Anton Krieger, In Kommission der J.E. von Seidelschen Buchhandlung in Sulzbach.

Kürzinger, Franz X. I. (1793): *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren, und die Violin zu spielen. Zum Gebrauch und Nutzen der Anfänger; zur Erleichterung der Herren Chorregenten, Cantorn, Thurnermeistern, und andern, die sich mit Instruiren beschäftigen. Nebst einem Alphabetischen Anhang der mehrsten Sachen, welche einem rechtschaffenen Sänger, oder Instrumentisten zu wissen nöthig sind.* 3. Augsburg: Lotter.

Lasser, Johann B. (1805): *Vollständige Anleitung zur Singkunst sowohl für den Sopran, als auch für den Alt,* 2. München: Hübschmann.

Marpurg, Friedrich W. (1763): *Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders, mit Uebungsexempeln erläutert und den berühmten Herrn Musikdirect. und Cantoribus Deutschlands zugeeignet.* Berlin: Arnold Weber.

Mattheson, Johann (1740): *Grundlage einer Ehrenpforte,* Hamburg: In Verlegung des Verfassers.

Mattheson, Johann (1725): *Criticae Musicae Tomus Secundus d.i. Zweyter Band der Grund-richtigen Untersuch- und Beurtheilung vieler, theils guten, theils bösen, Meynungen, Argumenten, und Einwürffe, so in alten und neuen, gedruckten und ungedruckten Musicalischen Schrifften befindlich: zur Ausräutung grober Irrthümer, und zur Beförderung bessern Wachsthums der reinen Harmonischen Wissenschaft,* Hamburg: Thomas von Wierings Erben.

Mayr, Beda (1850): *Der letzte Rausch, oder mit Schaden wird man klug. Eine Posse mit Gesang in drey Aufzügen, nach Kotzebue's Trunkenbold,* Augsburg: Rösl.

Merck, Daniel (1695): *Compendium musicae instrumentalis chelicae. Das ist: Kurtzer Begriff/ Welcher Gestalten Die Instrumental-Music auf der Violin, Pratschen/ Viola da Gamba, und Bass, gründlich und leicht zu erlernen seye,* Augsburg: In Verlegung deß Authoris. Druck: Christoph Wagner.

Meyer, Herrmann J. (1909): *Meyers grosses Konversations-Lexikon Bd. 18,* Leipzig: Bibliographisches Institut.

Mizler, Lorenz (1739): *Lorenz Mizlers Der Weltweisheit und der freyen Künste Lehrers auf der Academie zu Leipzig/ und der Societet der musikalischen Wissenschaften Mitglieds und Secretarius Neu eröffnete Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern. Erster Band.* Leipzig: Im Verlag des Verfassers und bey Brauns Erben in Comission.

Mozart, Leopold (1756): *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg: In Verlag des Verfassers, gedruckt bey Johann Jacob Lotter.

Müller, Donat (1855): *Die Lehre des einfachen Figuralgesanges für Diskantisten und Altisten an Gymnasien, Knabenseminarien und anderen Unterrichtsanstalten und zum Gebrauche beim Privatunterricht*, Augsburg: In Verlag der Rieger'schen Buchhandlung

Münster, Joseph J. B. (1748): *Musices Instructio in Brevissimo Regulari Compendio Radicaliter data, Das ist: Kürztzist - doch wohl gründlicher Weg/ und wahrer Unterricht die Edle Sing-Kunst Denen Regeln gemäß recht aus dem Fundament zu erlernen.* 3. Augsburg: Lotter.

Münster, Joseph J. B. (1744): *Solsequium Obsequii seu XII. Concertationes*, Augsburg: Philipp Ludwig Klaffschenckel.

Münster, Joseph J. B. (1743): *Scala Jacob Ascendendo, & Descendendo. Das ist: Kürztzlich/ doch wohlgegründte Anleitung/ und vollkommener Unterricht/ die Edle Choral-Music denen Reglen gemäß recht aus dem Fundament zu erlernen.* Augsburg: Lotter.

Münster, Joseph J. B. (1740): *Epithalamium Mysticum, Das ist: Der andächtigen Seel/ Oder in Gott verliebten Braut Geistliches Hochzeit-Lied*, Augsburg: Lotter.

Murschhauser, Franz X. (1721): *Academia musico-poetica bipartita oder: Hohe Schul der musicalischen Composition. Erster Theil*, Nürnberg: Wolfgang Moritz Endter.

Mylius, Wolfgang (1686): *Rudimenta Musices, Das ist: Eine kurtze und Grundrichtige Anweisung zur Singe-Kunst/ Wie solche denen Knaben so wohl in Schulen/ als in der Privat-Information wohl und richtig beyzubringen/ in welcher auch*

alle weitläuffige und zu solcher Unterrichtung unnöthige Regeln ausgelassen/ das nützlichste und nothwendigste aber mit Fleiß angeführet/ und mit kurzen Exempeln/ der lieben Jugend zum besten/ deutlich erkläret worden. Gotha: In Verlegung des Autoris. Gedruckt zu Mühlhausen/ bey Johann C. Brückner.

Nack, Alois (1792): *Reichsstift Neresheim. Eine kurze Geschichte dieser Benediktinerabtey in Schwaben, und Beschreibung ihrer im Jahre 1792 eingeweihten neuen Kirche.* Neresheim: Gedruckt und im Verlage im Reichsstifte Neresheim durch Bernard Kälin.

Oberthür, Franz (1804): *Die Bayern in Franken und die Franken in Bayern: Ein Paralelogramm,* Nürnberg: Riegel-und Wießnersche Buchhandlung.

Petri, Johann S. (1782): *Anleitung zur praktischen Musik,* 2. Leipzig: Breitkopf.

Petri, Johann S. (1767): *Anleitung zur Practischen Musik vor neuangehende Sänger und Instrumentspieler,* Lauban: Johann Christoph Wirthghen.

Pölnitz, Götz F. v. (Hrsg.) (1937): *Die Matrikel Der Ludwig-Maximiliansuniversität Ingolstadt-Landshut-München,* München: J. Lindauersche Universitätsbuchhandlung.

Printz, Wolfgang C. (1690): *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Klingkunst,* Dresden: Johann Christoph Mieth.

Printz, Wolfgang C. (1678): *Musica Modulatoria Vocalis, Oder Manierliche und zierliche Sing-Kunst/ In welcher Alles/ was von einem guten Sänger erfordert wird/gründlich und auf das deutlichste gelehret und vor Augen gestellet wird,* Schweidnitz: Christian Ofels.

Quantz, Johann J. (1752): *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert.* Berlin: Johann Friedrich Voß.

Quirsfeld, Johannes (1688): *Breviarum Musicum. Oder Kurtzer Begriff Wie ein Knabe leicht und bald zur Singe-Kunst gelangen, und die nöthigsten Dinge darzu kürzt-*

lich begreifen und erlernen kan. Dresden: Gedruckt durch Melchior Bergens Witthe.

Redlich, Virgil (1933): *Die Matrikel der Universität Salzburg 1639-1810*, Salzburg: Anton Pustet.

Rid, Christoff (1572): *Musica. Kurtzer Inhalt der Singkunst auss M. Heinrich Fabri lateinischen Compendio musicae, von Wort zu Wort, für anfahende Lehrjungen, in ringverstendig Teusch gebracht.* Nürnberg: Dietrich Gerlach.

Riemann, Hugo (1897, Reprint 1960.): *Anonymi Introductorium Musicae.* In: Eitner, Robert (Hrsg.) *Monatshefte für Musikgeschichte.* Scarsdale, N.Y. USA: Im Verlage von Annemarie Schnase-Reprint Dept., 147-164.

Samber, Johann B. (1710):

Elucidatio Musicae Choralis. Das ist: Gründlich und wahre Erläuterung / oder Unterweisung / wie die edle und uralte Choral-Music fundamentaliter nach denen wolgegründten Reglen mit leichter Mühe möge erlernet werden, Salzburg: Johann Joseph Mayr.

Samber, Johann B. (1704): *Manuductio ad Organum. Das ist: Gründlich- und sichere Handleitung durch die höchst-nothwendige Solmisation, zu der edlen Schlag-Kunst.* Salzburg: Johann Baptist Mayers/seel Wittib/ und Erb.

Schafhäutl, Karl E. v. (1888): *Abt Georg Joseph Vogler. Sein Leben, Charakter und Musikalisches System, seine Werke, seine Schule, Bildnisse &c.* Augsburg: Verlag des literarischen Instituts von Dr. M. Huttler.

Schilling, Gustav (1840): *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst. Zweiter Band,* Stuttgart: Franz Heinrich Köhler.

Schubart, Christian F. D. (1806): *Christ. Fried. Dan. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst,* Wien: J. V. Degen.

Spieß, Meinrad (1745): *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus,* Augsburg: Lotter.

Steichele, Anton (1860): *Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg, III. Band*, Augsburg: B. Schmid'sche Verlagsbuchhandlung.

Stephani, Christian (1667): *Rudimentum Musicae, Das ist/ Erste Anweisung zur Singe-Kunst/ Wie nemlich ein Knabe ohne weitläufftige Mutationen dieselbe recht nach dem Fundament-Buchstaben fassen könne*, Königsberg: Friderich Reusner.

Stetten d. J., Paul von (1779): *Kunst,-Gewerb,- und Handwerksgeschichte der Reichs-Stadt Augsburg*, Augsburg: Conrad Heinrich Stage.

Stetten d. J., Paul von (1765): *Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen, aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg. In historischen Briefen an ein Frauenzimmer*, Augsburg: Conrad Heinrich Stage.

Teutsche Filharmonische Gesellschaft (Hrsg.) (1791): *Musikalische Korrespondenz Der Teutschen Filharmonischen Gesellschaft Für Das Jahr 1791*, Speier: in der Expedition dieser musikal. Korrespondenz.

Ulich, Johann (1682): *Kurtze Anleitung zur Singe-Kunst/ In einer Tabell abgefasset*, Wittenberg: Matthaeus Henckel.

Unbekannter Verfasser (1696): *Vermehrter/und nun zum drittenmal in Druck beförderter kurtzer/ jedoch gründlicher Wegweiser/ Vermittelst welches man nicht allein aus dem Grund die Kunst/ die Orgel recht zu schlagen/ Sowol was den General-Bass, als auch was zu dem Gregorianischen Choral-Gesang erfordert wird/ erlernen/ und durch fleissiges Üben zur Vollkommenheit bringen*; 3. Augsburg: Jakob Koppmeyer.

Unbekannter Verfasser (1689): *Kurtzer, jedoch gründlicher/ Wegweiser,/ Vermittelst welches man nicht nur allein aus dem Grund/ die Kunst, die Orgel recht zu schlagen,/ sowol was den General-Bass, als auch was zu dem Gregorianischen Choral-Gesang erfordert wird, erlernen, und durch fleissiges üben zur Vollkommenheit bringen kan.* , Erstaufgabe. Augsburg: J. Koppmayer.

Vogler, Georg J. (1822): *Verzeichniss von Musikalien, welche in der Musik und Instrumenten-Handlung bey Falter und Sohn zu München in der Residenz-Schwabinger-Strasse Nro. 33. zu haben sind. [Bd.2]*, München: [k.A.].

Vogler, Georg J. (1776): *Stimmbildungskunst*. Mannheim: kurfürstliche Hofbuchdruckerei.

Wagner, Ernst D. (1869): *Musikalische Ornamentik*, Berlin: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Werkmeister, Benedict M. v. (1830): Biographie des Benedict Maria von Werkmeister. In: Einige katholische Theologen (Hrsg.) *Jahrschrift für Theologie und Kirchenrecht der Katholiken*. Ulm: Wohlersche Buchhandlung, 345-567.

Zanger, Johannes (1554): *Practicae Mvsicae Praecepta*, Leipzig: Georg Hantzsch.

Zarlino, Gioseffo (1573): *ISTITVTIONI HARMONICHE*, Venedig: Francesco de i Franceschi Senese.

Zarlino, Gioseffo (1571): *Dimostrationi Harmoniche*, Venedig: Francesco de i Franceschi Senese.

II. Sekundärliteratur

- Abel-Struth, Sigrid (1973): Vorwort. In: Abel-Struth, Sigrid (Hrsg.) *Aktualität und Geschichtsbewusstsein. Musikpädagogik - Forschung und Lehre Bd. 9*. Mainz: Schott, 7-9.
- Abel-Struth, Sigrid (1970): *Materialien zur Entwicklung der Musikpädagogik als Wissenschaft. Zum Stand der deutschen Musikpädagogik und seiner Vorgeschichte. Musikpädagogik - Forschung und Lehre Bd. 1*, Mainz: Schott.
- Abert, Hermann (2012): *Wolfgang Amadeus Mozart*, Altenmünster: jazzybee-verlag.
- Acht, Stephan, et al. (1999): Katalog. In: Mai, Paul (Hrsg.) *Die Augustinerchorherren in Bayern: zum 25-jährigen Wiedererstehen des Ordens; Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, 12. November bis 23. Dezember 1999*. Regensburg: Schnell & Steiner, 99-167.
- Adler, Guido (2013): *Handbuch der Musikgeschichte*, Hamburg: Servus Verlag.
- Adrio, Adam (1956): Gumpelzhaimer, Adam. In: Blume, Friedrich (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 1. Auflage*. Kassel: Bärenreiter, 1112-1119.
- Altenburg, Detlev (1979): Zum Repertoire der Türmer, Stadtpfeifer und Ratsmusiker im 17. und 18. Jahrhundert. In: Suppan, Wolfgang und Eugen Brixel (Hrsg.) *Bericht über die zweite internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik Uster/Schweiz 1977*. Tutzing: Hans Schneider, 9-32.
- Altmeyer, Thomas (2002): Gumpelzhaimer, Gumpeltzhaimer, Adam. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 274-278.
- Ameln, Konrad (1985): Lechner, Leonhard. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.) *Neue Deutsche Biographie Band 14*. Berlin: Duncker & Humblot, 31-32.
- Angermüller, Rudolph (1999): *Le Gelosie Fortunato oder Anfossi, Mozart, andere und Salieri oder: eine Primärquelle zu Mozarts Arietta Un Bacio di Mano KV 541*.

In: Gmeiner Josef und Kokitis Zsigmond [u.a.] (Hrsg.) *Musica Conservata. Günter Brosche zum 60. Geburtstag*. Tutzing: Schneider, 19-33.

Antholz, Heinz (2001): Zur geschichtstheoretischen Dimension fachhistorischer Forschung und Lehre. Ein befundkritischer Tagungsepilog. In: Schoenebeck, Mechthild v. (Hrsg.) *Vom Umgang des Faches Musikpädagogik mit seiner Geschichte. Musikpädagogische Forschung Bd. 22*. Essen: Die Blaue Eule, 319-327.

Augustyn, Wolfgang (2010): Historisches Interesse und Chronistik in St. Ulrich und Afra in Augsburg im Umfeld von monastischer Reform und städtischem Humanismus. Wilhelm Wittwer und sein "Catalogus abbatum". In: Müller, Gernot M. (Hrsg.) *Humanismus und Renaissance in Augsburg. Kulturgeschichte einer Stadt zwischen Spätmittelalter und Dreissigjährigem Krieg*. Berlin/ New York: de Gruyter, 329-388.

Bartel, Dietrich (1997): *Musica Poetica. Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, Lincoln, USA: University of Nebraska Press.

Bauer, Wilhelm A. und Otto E. Deutsch (1962): *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Band I: 1755-1776*, Kassel: Bärenreiter.

Baumann, Ulrike (2010): *Ioannes Stomius, Prima Ad Musicen Instructio*, Bern: Peter Lang.

Baumgartner, Alfred (1982): *Der Große Musikführer - Musik der Klassik*, Salzburg: R. Kiesel.

Bayrle-Sick, Norbert (2003): Besonders hat uns auch die tolerante Gesinnung gefallen...Das Schulwesen im Reichsstift Neresheim unter dem Einfluss der Aufklärungsbewegung. In: Rudolf, Hans U. (Hrsg.) *Alte Klöster neue Herren. Die Säkularisation im deutschen Südwesten 1803. Aufsätze. Erster Teil. Vorgeschichte und Verlauf der Säkularisation*. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 299-316.

Bellermann, Heinrich (1901): *Der Contrapunkt*, 4. Berlin: Julius Springer.

- Benzing, Josef (1982): *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, Wiesbaden: Harrassowitz.
- Bernsdorf, Eduard (1857): *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, Dresden: Robert Schaefer.
- Blendinger, Friedrich (1974): Ilsung, Georg. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.) *Neue Deutsche Biographie Zehnter Band*. Berlin: Duncker & Humblot, 142-143.
- Borchard, Beatrix (2004): Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik. In: Heymann-Wentzel, Cordula und Johannes Laas (Hrsg.) *Musik und Biographie - Festschrift für Rainer Cadenbach*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 30-45.
- Borgolte, Michael (2004): *Die Mittelalterliche Kirche*, München: Oldenbourg.
- Bosl, Erika (1983): Aichinger, Gregor. In: Bosl, Karl (Hrsg.) *Bosls bayerische Biographie*. Regensburg: Pustet, 9-9.
- Braubach, Max (1961): Kurfürst Clemens August, Leben und Bedeutung. In: Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen [u.a.] (Hrsg.) *Clemens August*. Köln: DuMont Schauberg, 17-22.
- Braun, Werner (2009): Aspekte des Klingenden in lutherischen Universitätsschriften zwischen 1600 und 1750. In: Ochs, Ekkehard, et al (Hrsg.) *Universität und Musik im Ostseeraum*. Berlin: Frank & Timme, 11-22.
- Braun, Werner (1999): Bernhard, Christoph. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1399-1404.
- Braun, Werner (1994): *Geschichte der Musiktheorie Bd. 8/ II: Deutsche Musiktheorie des 15. - 17. Jahrhunderts, 2. Teil: von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Breidenstein, Helmut (2008): Mozarts Tempo-System II. Die geraden Taktarten: 2. Teil. In: Schmid, Hermann (Hrsg.) *Mozart Studien Bd. 17*. Tutzing: Hans Schneider, 77-160.

- Brockhaus, Carl (Hrsg.) (2003): *Die Bibel. Elberfelder Übersetzung*, Wuppertal: R. Brockhaus.
- Broese, Konstantin [. a .]. (2006): *Vernunft der Aufklärung - Aufklärung der Vernunft*, Berlin: Akademie Verlag.
- Brusniak, Friedhelm und Josef Mančal (1994): Augsburg. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 1*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 997-1027.
- Buelow, George J. und Markus Rathey (1999): Ahle (Familie: Johann Rudolf, sein Sohn Johann Heorg). In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 242-246.
- Burkhardt, Johannes (1994): *Anton Fugger (1493-1560)*, Weissenhorn: Anton H. Konrad Verlag.
- Chini, Tarcisio und Giuliano Tonini (1986): *La raccolta di manoscritti e stampe musicali "Toggenburg" di Bolzano*, Torino: EDT/ Musica.
- Christée, Jeanne (2011): *Violintechnik - Historische Schulen und Methoden von heute*, Mainz [u.a.]: Schott.
- Conrads, Norbert (2011): Hort der Toleranz. Schlesien, am Rande des Habsburgerreichs gelegen, entwickelte sich zu einer bedeutenden Kulturlandschaft. In: Großbongardt, Annette; Uwe Klußmann und Norbert F. Pötzl (Hrsg.) *Die Deutschen im Osten Europas. Eroberer, Siedler, Vertriebene*. München: Deutsche-Verlags-Anstalt, 69-77.
- Cvetko, Alexander (2012): Wege zur Etablierung einer Historischen Musikdidaktik. Vom zufälligen zum systematischen Quellenfund. In: Vogt, Jürgen; Frauke Heß und Christian Rolle (Hrsg.) *Musikpädagogik und Heterogenität. Wissenschaftliche Musikpädagogik Bd. 5*. Berlin: W. Hopf, 124-143.
- Dahlhaus, Carl (1987): *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber Verlag.

- Dekker, Wil (1974): Ein Karfreitagsrätselkanon aus Adam Gumpelzhaimers "Compendium musicae" 1632. In: Gesellschaft für Musikforschung (Hrsg.) *Die Musikforschung* 27. Jahrgang, H. 3 (Juli/September). Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 323-332.
- Demel, Bernhard (1972): *Das Priesterseminar des Deutschen Ordens zu Mergentheim*, Bonn-Bad Godesberg: Verlag Wissenschaftliches Archiv.
- Dietrich, Rosemarie (1993): *Die Integration Augsburgs in den bayerischen Staat (1806-1821)*, Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag.
- Dittrich, Raymond (1999): »...zur Ehr des grossen GÖttes, und zu deinem Ergötzen...« Über die Musikpflege in bayerischen Augustinerchorherrenstiften. In: Mai, Paul (Hrsg.) *Die Augustinerchorherren in Bayern: zum 25-jährigen Wiedererstehen des Ordens; Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, 12. November bis 23. Dezember 1999*. Regensburg: Schnell & Steiner, 77-96.
- Dittrich, Raymond und August) (Scharnagl (2003): Kradenthaller, Gradientaler, Gradientaller, Hiernonymus. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 599-601.
- Dorf Müller, Kurt (1999): Neusiedler, Melchior. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.) *Neue Deutsche Biographie. Band 19*. Berlin: Duncker & Humblot, 185-185.
- Döring, Detlef und Kurt Nowak (2002): *Gelehrte Gesellschaften im mitteldeutschen Raum (1650-1820)*, Leipzig: Verlag der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, in Kommission bei S. Hirzel.
- Dotterweich, Volker (1986): Das Ende der Reichskirche und die bayerische Regierung. In: Dotterweich, Volker, et al (Hrsg.) *Die Säkularisation im Bistum Augsburg (1802-1803)*. Augsburg: Katholische Akademie Augsburg, 7-15.
- Edler, Arnfried und Siegfried Mauser (2007): *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, Regensburg: Laaber Verlag.

- Ehrmann-Herfort, Sabine (1998): Stimmengattungen. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 8*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1775-1801.
- Eikermann, Renate (Hrsg.) (1993): *Die Fugger Und Die Musik*, Augsburg: Hofmann.
- Elsberger, Manfred (2000): *Nina d' Aubigny von Engelbrunner*, München: Buch & medi@.
- Ernst, Hans-Bruno (1998): Zum neuentdeckten "Sing-Fundament" des Dillinger Kirchenmusikers Joseph Anton Laucher. In: Verein für Augsburger Bistumsgeschichte (Hrsg.) *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e.V., 32. Jahrgang*. Augsburg: Sankt Ulrich Verlag GmbH, 326-357.
- Federhofer, Hellmut (1977): Tutzing: Schneider.
- Fellerer, Karl G. (1985): *Studien zur Musik des 19. Jahrhundert, Band 2: Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Ferber, Magnus U. (2012): *Augsburg im 16. Jahrhundert*, München: Volk Verlag.
- Fett, Armin (2004): Mylius, Wolfgang Michael. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 883-883.
- Fischer, Friedrich (1913): *Zur Geschichte des Oettingischen höheren Unterrichtswesens: Festschrift zum 350jährigen Jubiläum des Oettinger Progymnasiums. Das Oettinger Lyzeum (Seminarium): 1564-1731, Band 1*, Nördlingen: Beck.
- Fischer, Günther (2010): *Vitruv NEU oder was ist Architektur?*, Basel: Birkhäuser.
- Fisher, Alexander J. (2004): *Music and Religious Identity in Counter Reformation Augsburg, 1580-1630*, Aldershot: Ashgate.
- Forscher Weiss, Susan (2010): Vandals, students or scholars? Handwritten clues in Renaissance music textbooks. In: Murray, Russel E.; Susan Forscher Weiss und Cyrus Cynthia J. (Hrsg.) *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 207-248.

- François, Etienne (1991): *Die unsichtbare Grenze: Protestanten und Katholiken in Augsburg 1648-1806*, Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag.
- Frank, F. und F. Donner (1986): Die Bedeutung der Stimmfeldmessungen für den Gesangsunterricht aus phoniatischer und gesangspädagogischer Sicht, *Sprache, Stimme.Gehör* 10 (3), 93-97.
- Frick, Friedrich (2009): *Kleines biographisches Lexikon der Violinisten: Vom Anfang des Violinspiels bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Norderstedt: BoD.
- Gebhardt, Armin (1995): *Das Phänomen des Rokoko*, Marburg: Tectum Verlag.
- Ghisi, Federico (2000): Carissimi, Giacomo. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 842-845.
- Gier, Helmut (1997): Buchdruck und Verlagswesen in Augsburg, 1649 bis 1606. In: Gier, Helmut und Johannes Janota (Hrsg.) *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: Harrassowitz, 479-516.
- Giesecking, Martin (2001): Zur Geschichte des Notendrucks - Ein Überblick. In: Müßgens, Bernhard; Martin Giesecking und Oliver Kautny (Hrsg.) *Musik im Spektrum von Kultur und Gesellschaft*. Osnabrück: epOs Music, 339-354.
- Gilles, Karl-Josef (2012): Clemens Wenzeslaus von Sachsen - letzter Kurfürst und Erzbischof von Trier 1768-1794 (1803). In: Maier, Katharina (Hrsg.) *Clemens Wenzeslaus, Kurfürst - Fürstbischof - Sommerfrischler, Drei Bereiche seines Lebens*. Marktoberdorf: Schnitzerdruck, 26-33.
- Glasenapp, Gustav (1906): George Gumpelzhaimer, ein vergessener bayerischer Pädagoge. In: Bayerischer Gymnasiallehrerverein (Hrsg.) *Blätter für das Gymnasial-Schulwesen. Zweiundvierzigster Band*. München: J. Lindauersche Buchhandlung, 75-83.
- Gleason, Harold (1996): A seventeenth-century organ instruction book, *Bach* 27 (2), 60-83.

Glüxam, Dagmar (1999): *Die Violinskordatur und ihre Rolle in der Geschichte des Violinspieles*, Tutzing: Hans Schneider.

Goertz, Hans-Jürgen (2004): Abschied von "historischer Wirklichkeit". Das Realismusproblem in der Geschichtswissenschaft. In: Schröter, Jens und Antje Eddelbüttel (Hrsg.) *Konstruktion von Wirklichkeit. Beiträge aus geschichtstheoretischer, philosophischer und theologischer Perspektive*. Berlin: De Gruyter, 1-18.

Graf Adelman, Georg S. (1961): Der Deutsche Ritterorden zur Zeit Clemens Augusts. Dessen Tätigkeit als Hochmeister. In: Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen [u.a.] (Hrsg.) *Clemens August*. Köln: DuMont Schauberg, 186-196.

Grassl, Markus (2005): Samber, Johann Baptist. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter, 885-886.

Gratzki, Bettina (1993): *Die reine Intonation im Chorgesang*, Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.

Gruhn, Wilfried (2007): *Lernwelt Musik; für Kinder von der Geburt bis zum Schuleintritt ; auf der Grundlage der Lerntheorie von Edwin E. Gordon*, Freiburg: Gordon, Edwin; Gordon-Inst. für frühkindliches Musiklernen.

Gruhn, Wilfried (1993): *Geschichte der Musikerziehung; eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung*, Erstausg. Hofheim: Wolke.

Grünsteudel, Günther (2013): Cantate Domino canticum novum. Zur Geschichte der Musikpflege bei St. Anna. In: Kießling, Rolf (Hrsg.) *St. Anna in Augsburg. Eine Kirche und ihre Gemeinde*. Augsburg: Wißner-Verlag, 489-536.

Grünsteudel, Günther; Edwin Michler und Hermann Ullrich (1996): *Johann Melchior Dreyer Ein ostschwäbischer Kirchenmusiker um 1800*, Nördlingen: Verlag Verein Rieser Kulturtage e.V.

Gschwind, Ludwig (2013): Geblieben sind die Lieder. Zum 190. Todestag des Komponisten Franz Bühler, *Augsburger Allgemeine Zeitung* (20.09.).

Gutknecht, Dieter (2003): *Musik als Bild*, Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag.

Hager, Stefan (2003): "Mießig sein, ist nit mein Freudt" - Beamtenethos und Poesie im dichterischen Schaffen des niederbayerischen Pflegrichters Andreas Mayr im Kontext des oberdeutschen Literatursystems der frühen Neuzeit. In: Historischer Verein für Niederbayern (Hrsg.) *Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern Band 127-128*. Landshut: Bosch-Druck, 51-210.

Hammond, Susan L. (2007): *Editing Music in Early Modern Germany*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

Hartig, Michael (1923): *Das Benediktiner-Reichsstift Sankt Ulrich und Afra in Augsburg (1012-1802)*, Augsburg: Verlag Dr. Benno Filser.

Härtwig, Dieter (1999): Beyer, Johann Samuel. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1538-1539.

Heinrichs, Werner (2006): *Der Kulturbetrieb*, Bielefeld: transcript Verlag.

Heiss, Hans (1989): Bürgertum, *Distel* (39/40),

Helg, Lukas (1999): *Die Drucke vor 1800 in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln*, Einsiedeln: Selbstverlag Kloster Einsiedeln.

Helms, Dietrich (2012): Music as a language - the history of an idea. In: Bergs, Alexander und Laurel J. Brinton (Hrsg.) *English Historical Linguistics. An International Handbook. Volume 2*. Berlin [u.a.]: De Gruyter, 1214-1232.

Hemmerle, Bernhard (2004): Gumpelzhaimer, Adam, Komponist, Musiklehrer und Musiktheoretiker. In: Bautz, Friedrich W. (Hrsg.) *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. XXIII. Band, Ergänzungen X*. Nordhausen: Traugott Bautz, 593-595.

Henseler, Anton T. (1961): Musik und Theater unter Clemens August. In: Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen [u.a.] (Hrsg.) *Clemens August*. Köln: M. DuMont Schauberg, 92-98.

- Henzel, Christoph (2002): Graun. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil* 7. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1506-1525.
- Herbst, Wolfgang (Hrsg.) (2001): *Wer Ist Wer Im Gesangbuch?* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Heussner, Horst (1968): Nürnberger Musikverlag und Musikalienhandel im 18. Jahrhundert. In: Baum, Richard und Wolfgang Rehm (Hrsg.) *Musik und Verlag*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 309-318.
- Hewlett, Walter B. (1980): *The "Vermehrter...Wegweiser" of 1698: A translation and commentary*. Dissertation, Stanford University.
- Heygster, Malte (2009): Erleben-Handeln-Verstehen. Relative Solmisation setzt die sinnliche Erfahrung vor das Verstehen. In: Fuchs, Michael (Hrsg.) *Hören, Wahrnehmen, (Aus-) Üben. Kinder und Jugendstimme. Bd. 3*. Berlin: Logos Verlag, 95-112.
- Hiley, David (1998): Schlüssel und Liniensystem. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil* 8. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1110-1119.
- Hiltner, Beate (1996): *Vollkommenes Stimmideal? Eine Suche durch die Jahrhunderte*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Hoener, Karl T. (1968): *Altbozner Bilderbuch*, 3. Bozen: Ferrari-Auer.
- Hofer, Achim (1992): *Blasmusikforschung - Eine kritische Einführung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hoffmann-Erbrecht, Lothar (1972): Hofhaimer, Paul. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.) *Neue Deutsche Biographie* 9. Berlin: Duncker & Humblot, 442-443.
- Hofmann, Bernhard (2004): Arbeitsgruppe "Historische Musikpädagogik" - Ein Bericht. In: Kaiser, Hermann J. (Hrsg.) *Musikpädagogische Forschung in Deutschland. Dimensionen und Strategien. Musikpädagogische Forschung Bd. 24*. Essen: Die Blaue Eule, 221-230.

- Hofmann, Siegfried (2006): *Geschichte der Stadt Ingolstadt 1506-1600*, Ingolstadt: Donau Courier.
- Hörmann, Stefan (1995): *Musikalische Werkbetrachtung im Schulunterricht des frühen 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Lang.
- Horn, Wolfgang (2007): Zarlino, Gioseffo. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1348-1354.
- Hortschansky, Klaus (1998): Musik und Musikleben im Deutschen Reich. In: Lademacher, Horst und Simon Groenveld (Hrsg.) *Krieg und Kultur: Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568-1648*. Münster: Waxmann, 421-438.
- Hoyer, Johannes und Erich Tremmel (2009): Musik am Augsburger Dom in der Barockzeit. In: Thierbach, Melanie (Hrsg.) *Der Augsburger Dom in der Barockzeit*. Augsburg: Diözesanmuseum St. Afra, 46-53.
- Hug, Reimund (2007): *Georg Donberger (1709-1768) und die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg Band 1*, Sinzig: Studio-Verlag.
- Hunt, Lynn (1994): Geschichte jenseits von Gesellschaftstheorie. In: Conrad, Christoph und Martina Kessel (Hrsg.) *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*. Stuttgart: Reclam, 98-122.
- Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft (Hrsg.) (1971): *RISM, Écrits Imprimés Concernant La Musique, B VI/1*, München-Duisburg: Henle.
- Janota, Johannes (2004): *Joachim Heinzle (Ed.) Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. Band III: Vom späten Mittelalter zum Beginn der Neuzeit. Teil 1: Orientierung durch volkssprachige Schriftlichkeit (1280/90-1380/90)*, Tübingen: De Gruyter, Niemeyer.
- Janz, Bernhard (1997): Von Vogler bis Fröhlich: Das Würzburger Juliuspital als Zentrum der Musikausbildung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Konrad, Ulrich (Hrsg.) *Musikpflege und 'Musikwissenschaft' in Würzburg um 1800*. Tutzing: Hans Schneider, 17-28.

- Jordan, Stefan (2010): Speer, Georg Daniel. In: Stolberg-Wernigerode, Otto z. (Hrsg.) *Neue deutsche Biographie [Bd. 24]*. Berlin: Duncker & Humblot, 646-647.
- Kasper, Hans J. (2008): *Singen und Flugzeuge: Stimmhygiene und Stimmregeneration mit dem Bernoulli-Effekt*, Otzenhausen: Burr.
- Kaufmann, M. (1970: Photolithographischer Neudruck der Original Ausgabe von 1913.): Heiteres aus einer alten Gesangs- u. Violinschule. In: Schnase, Annemarie (Hrsg.) *Der Merker - Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater*. New York: Scarsdale, 632-633.
- Keck, Rudolf W. (1968): *Geschichte der Mittleren Schule in Württemberg*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
- Kellner, Altman (1956): *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel: Bärenreiter.
- Kennedy, Michael [.]. (1994): *The oxford dictionary of music, Second Edition*, Oxford [u.a.]: Oxford University Press.
- Kirsch, Dieter (2002): *Lexikon Würzburger Hofmusiker vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Würzburg: Echter.
- Köberlin, Karl (1931): *Geschichte des Hum. Gymnasiums bei St. Anna in Augsburg von 1531-1931*, Augsburg: Im Selbstverlag des Hum. Gymnasiums bei St. Anna.
- Körner, Hans-Michael (1999): Das höhere und niedere Schulwesen. In: Kraus, Andreas (Hrsg.) *Handbuch der Bayerischen Geschichte. Dritter Band. Zweiter Teilband. Geschichte Schwabens bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. München: C.H. Beck, 686-717.
- Kraemer, Rudolf D. (2004): *Musikpädagogik - eine Einführung in das Studium*, Augsburg: Wißner.
- Kraemer, Rudolf D. (1997): Anmerkungen zur biographischen Orientierung der Musikpädagogik. In: Kraemer, Rudolf D. (Hrsg.) *Musikpädagogische Biographieforschung. Fachgeschichte-Zeitgeschichte-Lebensgeschichte. MPF/18*. Essen.: Die Blaue Eule, 9-13.

- Krausse, Helmut (Hrsg.) (1993): *Printz, Wolfgang Caspar: Ausgewählte Werke. Bd. 3. Realien*, Berlin [u.a]: Walter de Gruyter.
- Krautwurst, Franz (1997): Melchior Neusiedler und die Fugger. In: Krautwurst, Franz (Hrsg.) *Musik in Bayern. Heft 54*. Tutzing: Hans Schneider, 5-24.
- Krautwurst, Franz (1991): Valentin Rathgeber (1682-1750). In: Wendehorst, Alfred (Hrsg.) *Fränkische Lebensbilder. Vierzehnter Band*. Neustadt/ Aisch: Kommissionsverlag Degener & Co., 141-161.
- Krautwurst, Franz (1984): Musik im 19. Jahrhundert. In: Gottlieb, Gunther [et al.] (Hrsg.) *Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag, 608-613.
- Krautwurst, Franz (1966): Gumpel(t)zhaimer, Adam. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.) *Neue Deutsche Biographie* 7. Berlin: Duncker & Humblot, 305-306.
- Kroll, Stefan (2006): *Soldaten im 18. Jahrhundert zwischen Friedensalltag und Kriegserfahrung*, Paderborn: Schöningh.
- Krones, Hartmut (1988): Jacob Hassler - Leben und Werk eines zu entdeckenden Orgelkomponisten. In: Scholz, Rudolf (Hrsg.) *Organa Austriaca*. Wien: Wilhelm Braumüller Universitätsbuchhandlung, 7-40.
- Künast, Hans-Jörg (1997): *"Getruckt zu Augspurg". Buchdruck und -handel in Augsburg zwischen 1468 und 1555*, Tübingen: De Gruyter.
- Künast, Hans-Jörg (1997): Dokumentation: Augsburger Buchdrucker und Verleger. In: Gier, Helmut und Johannes Janota (Hrsg.) *Augsburger Buchdruck-und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1203-1340.
- Lang, Johannes (2009): *St. Zeno in Reichenhall. Geschichte des Augustiner-Chorherrenstifts von der Gründung bis zur Säkularisation*, München: Kommission für bayerische Landesgeschichte.

- Layer, Adolf (2004): Münster, Joseph Joachim (Benedikt). In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 913-913.
- Layer, Adolf (1969): Augsburger Notendrucker und Musikverleger der Barockzeit. In: Ruppel, Aloys (Hrsg.) *Gutenberg Jahrbuch Bd. 44*. Mainz: Verlag der Gutenberg-Gesellschaft Mainz, 150-153.
- Layer, Adolf (1965): Augsburger Musikkultur der Renaissance. In: Wegele, Ludwig (Hrsg.) *Musik in der Reichsstadt Augsburg*. Augsburg: Verlag Die Brigg, 43-102.
- Layer, Adolf (1964): *Catalogus Musicus II. Katalog des Augsburger Verlegers Lotter von 1753*, Kassel: Bärenreiter.
- Lehmann-Wermser, Andreas (2008): Singen im Unterricht zeitenübergreifend. In: Lehmann-Wermser und Niessen, Anne (Hrsg.) *Aspekte des Singens*, Augsburg: Wißner, 78-92.
- Leisinger, Ulrich (1994): *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Lester, Joel (1989): *Between Modes and Keys. German Theory 1592-1802*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Lewis, Robert E. (Hrsg.) (1998): *Middle English Dictionary*, Michigan: University of Michigan Press.
- Lieb, Norbert (1980): *Octavian Secundus Fugger (1549-1600) und die Kunst*, Tübingen: Mohr.
- Lill, Rudolf und Erwin Sandmann (1961): Verfassung und Verwaltung des Kurfürstentums und Erzbistums Köln im 18. Jahrhundert. In: Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen [u.a.] (Hrsg.) *Clemens August*. Köln: DuMont Schauberg, 47-52.
- Loesch, Heinz v. (2003): Musica - Musica practica - Musica poetica. In: Ertelt, Thomas und Frieder Zaminer (Hrsg.) *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17.*

Jahrhunderts. Erster Teil: Von Paumann bis Calvisius. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 133-210.

Mackensen, Karsten (2000): *Simplizität: Genese und Wandel einer musikästhetischen Kategorie des 18. Jahrhunderts*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter.

Maier, Konstantin (2007): Zur wissenschaftlichen Tätigkeit in schwäbischen Klöstern. In: Hörner, Stephan und Friedrich W. Riedel (Hrsg.) *Abt Gallus Zeiler OSB (1705-1755) und die Musikpflege im Kloster St. Mang in Füssen*. Tutzing: Hans Schneider, 31-50.

Mančal, Josef (1997): Augsburger Druck- und Verlagswesen im Musikalienbereich. In: Gier, Helmut und Johannes Janota (Hrsg.) *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 873-907.

Mančal, Josef (1994): Zur "Verfremdung" historischer Entfremdungsprozesse am Beispiel Leopold Mozarts. In: Mančal, Josef und Wolfgang Plath (Hrsg.) *Leopold Mozart - Auf dem Weg zu einem Verständnis*. Augsburg: Wißner, 183-196.

Manz, Walter (1966): Der Königlich-bayerische Zentralschulbücherverlag 1785 bis 1849 (1905). In: Historische Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e.V. (Hrsg.) *Archiv für Geschichte des Buchwesens, Band 6*. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung GmbH, 1-312.

Markmiller, Fritz (2001): Päminger (Päminger, Panninger), Leonhard. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.) *Neue Deutsche Biographie 20*. Berlin: Duncker & Humblot, 26-27.

Mayr, Otto (1908): *Adam Gumpelzhaimer. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Augsburg im 16. und 17. Jahrhundert*, Augsburg: Theodor Lampart.

Mentzel, Michael, et al. (2009): Wege in die Stadt. In: Klose, Dagmar; Ladewig und Marco (Hrsg.) *Freiheit im Mittelalter am Beispiel der Stadt*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 83-158.

- Moormann, Ulrich (2006): Frühbarocke Klangpracht. Philipp-Jakob Baudrexel - ein beachtenswerter Carissimi Schüler, *Musica Sacra* 126 (5), 296-297.
- Müller-Blattau, Josef M. (Hrsg.) (1926): *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in Der Fassung Seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Münster, Robert (2003): Die Musikpflege in den süddeutschen Prämonstratenserklöstern im 18. Jahrhundert. In: Crusius, Irene und Flachenecker Helmut (Hrsg.) *Studien zum Prämonstratenserorden*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 599-616.
- Münster, Robert (1996): *Die Musikpflege in den Bayerischen Augustiner-Chorherren-Stiften zur Barockzeit*, Paring: Augustiner-Chorherren-Verlag.
- Neitzert, Lutz (1990): *Die Geburt der Moderne, der Bürger und die Tonkunst*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Niemöller, Klaus W. (2003): Deutsche Musiktheorie im 16. Jahrhundert: Geistes- und institutionengeschichtliche Grundlagen. In: Ertelt, Thomas und Frieder Zaminer (Hrsg.) *Geschichte der Musiktheorie. Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Erster Teil: Von Paumann bis Calvisius*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 69-98.
- Niemöller, Klaus W. (1975): Die "Brevis Institutio Musicae Vulgaris" in J. Gippenbuschs "Psalterium" von 1662. In: Niemöller, Klaus W. (Hrsg.) *Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes IV*. Köln: Arno Volk Verlag, 13-22.
- Niemöller, Klaus W. (1969): *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Niemöller, Klaus W. (1963): Grundzüge einer Neubewertung der Musik an den Lateinschulen. In: Reichert, Georg und Martin Just (Hrsg.) *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 133-135.

- Nottarp, Hermann (1961): Titel, Wappen und Orden des Kurfürsten Clemens August. In: Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen [u.a.] (Hrsg.) *Clemens August*. Köln: DuMont Schauberg, 40-46.
- Nusser, Stefan (2010): *Die aktuelle Anwendungssituation in Deutschland erschiener Orgellehrwerke*. Dissertation, Hochschule für Musik und Theater Leipzig.
- Ockel, Hans (1931): *Geschichte des höheren Schulwesens in Bayerisch-Schwaben während der vorbayerischen Zeit*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Pfeffer, Martin (2003): Vom Nutzen und Nachteil der Fachhistorie für die Musikpädagogik. In: Hörmann, Stefan; Bernhard Hofmann und Martin Pfeffer (Hrsg.) *In Sachen Musikpädagogik. Aspekte und Positionen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 15-34.
- Pohl, Margarete (2004): Die Bedeutung der Musik im Gesellschaftsleben der städtischen Oberschicht am Beispiel der Anna von Menz in Bozen. In: Drexel, Kurt und Monika Fink (Hrsg.) *Musikgeschichte Tirols II*. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 477-502.
- Raab, Heribert (1978): Auswirkungen der Säkularisation auf Bildungswesen, Geistesleben und Kunst im katholischen Deutschland. In: Langer, Albrecht (Hrsg.) *Säkularisation und Säkularisierung im 19. Jahrhundert*. München u.a.: Ferdinand Schöningh, 63-96.
- Radspieler, Hans (1965): Franz Xaver Bronner: Leben und Werk 1794-1850: Ein Beitrag zur Geschichte der Helvetik und des Kantons Aargau, *Argovia: Jahresschrift der Historischen Gesellschaft des Kantons Aargau* 77-78
- Rall, Hans (1993): *Kurfürst Karl Theodor. Regierender Herr in sieben Ländern*, Mannheim: Bibliographisches Institut.
- Rampe, Siegbert und Andreas Rockstroh (2003): Kerll, Kerl, Kherl, Kerle, Cherl, Gherl, Johann Caspar, Hanß Caspar. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 30-43.

- Rastall, Richard (2008): *The Notation of Western Music- An Introduction*, 2. Leeds: Travis and Emery.
- Rathey, Markus (2001): Falck, Georg d.Ä. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 666-668.
- Redeker, Raimund (1995): *Lateinische Widmungsvorreden zu Mess- und Mottentenducken in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Eisenach: K.D. Wagner.
- Reinalter, Helmut (2008): *Die Freimaurer*, 5. München: C. H. Beck.
- Reske, Christoph (2007): *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Rheinfurth, Hans (1977): *Der Musikverlag Lotter in Augsburg (ca. 1719-1845)*, Tutzing: Hans Schneider.
- Riedel, Friedrich W. (1990): *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, 2. München [u.a.]: Katzbichler.
- Roche, Elizabeth (2001): Münster, Joseph Joachim Benedict. In: Tyrrell, John (Hrsg.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Volume 17*. Oxford: Macmillan Publishers Limited, 401-402.
- Röder, Thomas und Theodor Wohnhaas (1998): Die Stella musicae des Benediktiners Veit Bild. In: Verein für Augsburger Bistumsgeschichte (Hrsg.) *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte. 32. Jahrgang*. Augsburg: St. Ulrich Verlag GmbH, 305-325.
- Röder, Thomas und Theodor Wohnhaas (1997): Der Augsburger Musikdruck von den Anfängen bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges. In: Gier, Helmut und Johannes Janota (Hrsg.) *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 291-321.
- Rosenthal, Albi (1991): Leopold Mozart's Violinschule Annotated by the Author. In: Eisen, Cliff (Hrsg.) *Mozart Studies*. Oxford: Oxford University Press, 83-99.

- Ruhland, Konrad (Hrsg.) (1988): *Musik Aus Ostbayern. Heft 15*. Altötting: Alfred Coppenrath.
- Sandner, Wolfgang (1974): *Die Klarinette bei Carl Maria von Weber*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Saunders, Timothy G. (2000): Demographie, Mentalitätswandel und "natürliche Fruchtbarkeit" im Hunsrück in der frühen Neuzeit. In: Matheus, Michael und Walter G. Rödel (Hrsg.) *Landesgeschichte und historische Demographie*. Stuttgart: Steiner, 47-58.
- Schaab, Meinrad und Hansmartin Schwarzmaier (Hrsg.) (2000): *Handbuch Der Baden-Württembergischen Geschichte*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Schaal, Richard (1974): *Die Kataloge des Augsburger Musikalien-Händlers Kaspar Flurschütz, 1613-1628*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
- Schaal, Richard (1963): Georg Willers Augsburger Musikaleen - Lagerkatalog von 1622. In: Blume, Friedrich, et al (Hrsg.) *Die Musikforschung. XVI. Jahrgang*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 127-139.
- Schaal, Richard (1954): Zur Musikpflege im Kollegiatstift St. Moritz zu Augsburg. In: Blume, Friedrich, et al (Hrsg.) *Die Musikforschung. VII. Jahrgang*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1-24.
- Schiedermaier, Ludwig (1925): *Der junge Beethoven*, Leipzig: Quelle & Meyer.
- Schlage, Thomas und Martin) (Ruhnke (2005): Quirsfeld, Johann, Johannes. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1138-1138.
- Schlager, Karlheinz (1972): *RISM Einzeldrucke vor 1800*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter.
- Schlumbohm, Jürgen (2000): *Mikrogeschichte, Makrogeschichte: Komplementär oder inkommensurabel?* 2. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Schmid, Ernst F. (1999): Baudrexel. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter, 1416-1418.

- Schmid, Ernst F. (1953): Philipp Jakob Baudrexel (1627-1691). In: Pölnitz, Götz F. v. (Hrsg.) *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben Bd. 2*. München: Max Huber Verlag, 269-290.
- Schmid, Manfred H. (1997): Ein freimaurerischer Geschäftsbrief von Leopold Mozart zur Violinschule. In: Mančal, Josef und Wolfgang Plath (Hrsg.) *Beiträge des Internationalen Leopold-Mozart-Kolloquiums Augsburg 1994*. Augsburg: Wißner, 83-90.
- Schmid, Martin A. (2012): *Formelbuch der Harmonielehre*, Hamburg: Diplomica Verlag.
- Schmid, Ulrich (1997): Augsburger Buchdruck und Verlagswesen im 19. Jahrhundert. In: Gier, Helmut und Johannes Janota (Hrsg.) *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: Harrassowitz, 993-1002.
- Schmidt, Peter (1984): *Das Collegium Germanicum in Rom und die Germaniker*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Schmitz, Heinz-Walter (2004): Die Paminger - Eine Familie im Spannungsfeld der Konfessionalisierung. In: Boshof, Egon (Hrsg.) *Ostbairische Lebensbilder Band 1*. Passau: Dietmar Klinger Verlag, 59-78.
- Schneider, Albrecht (1984): *Analogie und Rekonstruktion. Studien zur Methodologie der Musikgeschichtsschreibung und zur Frühgeschichte der Musik*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Schneider, Constantin (1935): *Geschichte der Musik in Salzburg von der älteren Zeit bis zur Gegenwart*, Hildesheim [u.a.]: Olms.
- Schnürl, Karl (1998): Die Turnmeister in Niederösterreich. In: Macek, Petr (Hrsg.) *Colloquium: Stadt und Region als Schauplätze des Musikgeschehens*. Brně: Masarykova univerzita v Brně, 50-57.
- Scholze-Stubenrecht, Werner [.]. (2013): *Duden- Die deutsche Sprache*, 26. Berlin [u.a.]: Dudenverlag.

- Schumacher, Thomas (2002): *Kirchenmusik als integraler Bestandteil der Liturgie?* München: Institut zur Förderung der Glaubenslehre.
- Seedorf, Thomas (Hrsg.) (2001): *Gesang*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter Metzler.
- Seiler, Joachim (1989): *Das Augsburger Domkapitel vom Dreißigjährigen Krieg bis zur Säkularisation (1648-1802)*, St. Ottilien: EOS Verlag.
- Speckle, Ignaz (1968): *Das Tagebuch des Ignaz Speckle, Abt von St. Peter im Schwarzwald, Bd. 2*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Spehr, Christopher (2005): *Aufklärung und Ökumene*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Spitzer, Manfred (2008): *Musik im Kopf*, 8. Stuttgart: Schattauer.
- Staffler, Richard (1961): Der Menzengang in Bozen, *Dolomiten* 1 (2),
- Stahmer, Klaus H. (1983): *Musik in der Residenz*, Würzburg: Stürtz.
- Stark, James (1999): *Bel Canto - A History of Vocal Pedagogy*, Toronto [u.a.]: University of Toronto Press Inc.
- Steinhuber, Andreas (1895): *Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom I*, Freiburg im Breisgau: Herder'sche Verlagshandlung.
- Stollberg-Rilinger, Barbara [.]. (2000): *Das Hofreisejournal des Kurfürsten Clemens August von Köln*, Siegburg: Rheinlandia Verlag.
- Stölzle, Remigius (1914): *Erziehungs- und Unterrichtsanstalten im Juliusspital zu Würzburg*, München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Strack, Thomas (1994): *Exotische Erfahrungen und Intersubjektivität. Reiseberichte im 17. Und 18. Jahrhundert*, Paderborn: Igel Verlag.
- Szabó-Knotik, Cornelia (2007): Mozarts Zopf und Schuberts Madonna. Barockisierungen im Aneignungsprozess musikalischer Leitfiguren in Österreich. In: Csáky, Moritz; Federico Celestini und Ulrich Tragatschnig (Hrsg.) *Barock. Ein Ort des Gedächtnisses*. Wien [u.a.]: Böhlau, 281-294.

- Tenhaef, Peter (2001): Eisenhuet, P. Thomas. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 181-183.
- Terne, Claudia (Hrsg.) (2001): *"Ich Wünsche Ihn Lange Zu Hören": (F.W. Marburg): Der Komponist Und Preussische Hofkapellmeister Carl Heinrich Graun Und Seine Brüder: Preussen 2001, Gemeinsame Landesausstellung Berlin Und Brandenburg*, Herzberg: Kulturamt des Landkreises Elbe-Elster.
- Thoma, Helga (2011): *Ungeliebte Königin*, 10. München: Piper.
- Tremmel, Erich (2000): Musik und öffentliche Festkultur. In: Burkhardt, Johannes und Stefanie Haberer (Hrsg.) *Das Friedensfest. Augsburg und die Entwicklung einer neuzeitlichen Toleranz-, Friedens-, und Festkultur*. Berlin: Akademie Verlag, 271-277.
- Ullrich, Hermann (2011): Franz Bühler - Ein klassischer Parallelfall zu Valentin Rathgeber? In: Internationale- Valentin- Rathgeber- Gesellschaft e.V. (Hrsg.) *An der Schwelle zur Klassik - Valentin Rathgeber, II. Internationales Rathgeber Symposium am 5.- 6. Juni 2010 in Oberelsbach*. Pfaffenhofen a.d. Ilm: Akamedon- Verlag, 231-257.
- Ullrich, Hermann (2011): Franz Bühler, Biographik als Beispiel für grenzenüberschreitende Regionalforschung, *Musik in Baden- Württemberg, Jahrbuch 2011 im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden- Württemberg*, 17-47.
- Ullrich, Hermann (2010): "Die göttliche Erlösung des Menschen"- Ein großes musikalisches Drama und sein Komponist. In: Kammerchor Burgau (Hrsg.) *Franz Bühler (1760- 1823), Festwoche zum 250. Geburtstag*. Burgau: Röderer, 37-62.
- Ullrich, Hermann (1991): *Johann Chrystomus Drexel (1758 - 1801), Leben und Werk, zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Augsburger Dommusik*, Augsburg: Bernd Wißner.
- Ullrich, Hermann (1990): *Franz Bühler (1760-1823), Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Vorderen Rieses*, Nördlingen: F. Steinmeier.

- Urchueguía, Christina (2008): Wie macht man einen best-seller? Verlagsmethoden und Revisionsstrategien bei Arcangelo Corellis Violinsonaten Op. V. In: Golz, Jochen und Manfred Koltes (Hrsg.) *Autoren und Redaktoren als Editoren*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 42-63.
- Valder-Knechtges, Claudia (1985): Musik am kurkölnischen Hof. In: Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv [u.a.] (Hrsg.) *Kurkoeln, Land unter dem Krummstab*. Kvelaer: Butzon & Bercker, 361-366.
- Valentin, Erich (1965): Augsburger Musik zwischen dem Dreißigjährigen Krieg und dem Ende der Reichsstadt. In: Wegele, Ludwig (Hrsg.) *Musik in der Reichsstadt Augsburg*. Augsburg: Verlag Die Brigg, 103-148.
- Vater, Karl-Heinz (2000): Musikpflege der Augustiner-Chorherren am ehemaligen Stift St. Zeno. In: Stadt Bad Reichenhall (Hrsg.) *Salz und Heimat*. Bad Reichenhall: Berchtesgadener Anzeiger, 119-145.
- Viehöver, Vera (2009): Gellerts Spur in Leopold Mozarts Versuch einer gründlichen Violinschule. In: Schönborn, Sibylle und Vera Viehöver (Hrsg.) *Gellert und die empfindsame Aufklärung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 135-152.
- Vogel, Hubert (1971): *Geschichte von Bad Reichenhall. Oberbayerisches Archiv. Vierundneunzigster Band*. München: Verlag des Historischen Vereins von Oberbayern.
- Vogt, Wilhelm (1895): Udalschalk (Uodalscalcus). In: Historische Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.) *Allgemeine Deutsche Biographie*. Leipzig: Duncker & Humblot, 128-128.
- Wagner, Hans (1974): Joseph II. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.) *Neue Deutsche Biographie Bd. 10*. Berlin: Duncker & Humblot, 617-622.
- Wagner, Peter (1921): Zur Musikgeschichte der Universitäten. In: Seiffert, Max [et al.] (Hrsg.) *Archiv für Musikwissenschaft, 3. Jahrgang*. Mainz: Breitkopf & Härtel, 1-16.

- Walker, Paul (1985): Fingering, Bach and the Wegweiser, *Early Keyboard Studies* Volume I (3), 1-5.
- Walker, Paul R. *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach* (*Eastman Studies in Music*) University of Rochester Press.
- Weber, Martin (2005): *Musikpädagogische Theoriebildung im Zeitalter der bundesdeutschen Bildungsreform 1965-1973*, Hannover: IfMpF.
- Weber, Martin (1999): Musikpädagogische Geschichtsforschung vor neuen Aufgaben und Herausforderungen. Anregungen aus der bundesdeutschen Geschichtswissenschaft und der Historischen Pädagogik. In: Knolle, Niels (Hrsg.) *Musikpädagogik vor neuen Forschungsaufgaben. Musikpädagogische Forschung Bd. 20*. Essen: Die Blaue Eule, 9-37.
- Wehmeyer, Simone (2014): *Singen in der allgemeinbildenden Schule – Musikalische und soziale Erfahrungen am Beispiel des Musicalprojektes Tabaluga und Lilly*. Hamburg: disserta.
- Wendehorst, Alfred (1976): *Das Juliuspital in Würzburg*, Würzburg: Fränkische Gesellschaftsdruckerei Würzburg im Auftrag des Oberpflegeamtes der Stiftung Juliuspital Würzburg anlässlich der 400 jährigen Wiederkehr der Grundsteinlegung.
- Wessely, Othmar (1954): Jodoc Entzenmüller - der Lehrer Adam Gumpelzhaimers. In: Blume, Friedrich, et al (Hrsg.) *Die Musikforschung. VII. Jahrgang*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 65-66.
- Winkeljohann, Norbert (2010): *Wirtschaft in Familienhand. Die Erfolgsgeheimnisse der Unternehmerdynastien*, Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Winter, Paul (1972): Das mehrchörige Musizieren in Bayern. In: Münster, Robert und Hans Schmid (Hrsg.) *Musik in Bayern I*. Tutzing: Hans Schneider, 155-163.
- Winterfeld, Carl v. (1843): *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.

- Wittstadt, Klaus (2004): Seelsorge und Frömmigkeit im frühneuzeitlichen Würzburg (1525-1814). In: Wagner, Ulrich (Hrsg.) *Geschichte der Stadt Würzburg [Bd.2]*. Stuttgart: Theiss, 327-348.
- Wöhlke, Franz (1940): *Lorenz Christoph Mizler. Ein Beitrag zur musikalischen Gelehrten-geschichte des 18. Jahrhunderts*, Würzburg: Konrad Triltsch Verlag.
- Wohnhaas, Theodor (1997): Notizen zu Druck und Verlag katholischer Kirchenmusik in Augsburg. In: Verein für Augsburger Bistumsgeschichte (Hrsg.) *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e.V. 31. Jahrgang MCMXCVII*. Augsburg: Sankt Ulrich Verlag GmbH, 152-165.
- Wohnhaas, Theodor (1970): Über Leben und Werk des Augsburger Domkapellmeisters Franz Bühler (1760-1823). In: Verein für Augsburger Bistumsgeschichte (Hrsg.) *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e.V., 4. Jahrgang*. Augsburg: Verlag des Vereins für Bistumsgeschichte e.V., Augsburg, 93-102.
- Wohnhaas, Theodor (1964): Die Schöning, eine Augsburger Druckerfamilie. In: Historische Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e.V. (Hrsg.) *Archiv für Geschichte des Buchwesens. Band V*. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung GmbH, 1473-1484.
- Ziegler, Reinald (2002): Fuhrmann, Martin Heinrich. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 256-259.

III. Internet

Lehrstuhl Prof. Horst Dreier: *Reichsdeputationshauptschluß 25. Feb. 1803*,

<http://www.jura.uni-wuerzburg.de/lehrstuehle/dreier>, (11.11.2013)

Bächtold, Hans U. *Glarean*, Historisches Lexikon der Schweiz, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D12800.php>, (15.10.2014)

Baer, Wolfram: Seida und Landensberg. *Augsburger Stadtlexikon - Die Stadtgeschichte von Augsburg* <http://www.stadtlexikon-augsburg.de/>, (07.12.2013)

Deutsche Bundesbank: *Die Kipper- und Wipperzeit von 1618 bis 1623*,

http://www.bundesbank.de/Redaktion/DE/Downloads/Bundesbank/Geldmuseum/das_besondere_objekt_die_kipper_und_wipperzeit_von_1618_bis_1623.pdf?blob=publicationFile, (12.09.2014)

Duisken, Pascal: *Die Entwicklung des Notariats in Deutschland seit der preußischen Justizreform im 18. Jahrhundert*, Ruhr Uni Bochum. Lehrstuhl Karlheinz Muscheler <http://www.ruhr-uni-bochum.de/lm-muscheler/downloads/> , (04.08.2014)

Fleinghaus, Helmut: *Grundzüge der Kirchenmusik*, Gottesklang - das Jahr der Kirchenmusik 2012 www.gottesklang.de/materialien/texte, (10.02.2014)

Glüxam, Dagmar (2014): *Verzierung*, Österreichisches Musiklexikon

http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_V/Verzierung.xml, (06.06.2014)

Grünsteudel, Günther: *Günzer*, Augsburger Stadtlexikon <http://www.stadtlexikon-augsburg.de/>, (10.09.2014)

Grünsteudel, Günther: *Gumpelzhaimer*, Augsburger Stadtlexikon

<http://www.stadtlexikon-augsburg.de/> , (02.09.2014)

Hägele, Günter: *Maximilian I.* Augsburger Stadtlexikon <http://www.stadtlexikon-augsburg.de/>, (12.09.2014)

Hellenic Goods Org.: *The Nature of the Muses* <http://www.hellenicgods.org/proclus-on-the-cratylus-of-plato-concerning-apollo-1>, (12.03.2015)

Haupt, Matthias: *Der Wappenbrief des kaiserlichen Quartiermeisters Esaias Gumpelzhaimer*, Archivalie des Monats, Stadtarchiv Wasserburg a. Inn <http://www.wasserburg.de/de/stadtarchiv/archivaliedesmonats/2010/AdM-1110.pdf>, (29.08.2014)

Klose, Dietrich (2013): *Löhne und Preise im Königreich Bayern im 19. Jh.* <http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-3w-klose-preise-1800-1900.pdf>, (15.11.2013)

Künast, Hans-Jörg: *Göbel*, Augsburger Stadtlexikon <http://www.stadtlexikon-augsburg.de/>, (20.09.2014)

Künast, Hans-Jörg und Mančal, Josef: *Willer*, Augsburger Stadtlexikon <http://www.stadtlexikon-augsburg.de/>, (11.09.2014)

Mančal, Josef: *Flurschütz*, Augsburger Stadtlexikon <http://www.stadtlexikon-augsburg.de/>, (12.09.2014)

Mančal, Josef und Baer, Wolfram: *St. Salvator*. *Augsburger Stadtlexikon* <http://www-stadtlexikon-augsburg.de> (02.12.2013.)

museum@stadt.trostberg.de: *Stadtmuseum Trostberg*, Homepage der Stadt Trostberg an der Alz http://www.stadt-trostberg.de/000000000001trostberg-cms_extract.l582.html?BUTTON_REC_ID=582, (29.08.2014)

o.A.: *Franz Xaver Berr jun.* Stadtarchiv Rosenheim <http://www.stadtarchiv.de/?id=445>, (27.03.2014)

Prantl, Heribert: *Gewalt gegen Kinder*, Homepage der Süddeutschen Zeitung <http://www.sueddeutsche.de/politik/gewalt-gegen-kinder-eiszeiten-der-erziehung-1.12356>, (06.06.2014)

Scheuerer, Kurt: *Komponisten in Ingolstadt*, Stadtmuseum Ingolstadt <http://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/scheuerer/museum/r-24-033.htm>, (02.09.2014)

Stadler, Peter und Veit Joachim: *Carl Maria von Weber an Gottfried Weber in Mainz, Dresden, Montag 21. Juli 1817*, Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. <http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A041263>, (23.09.2014)

Warszawski, Jean-Marc *Münster, Joseph Joachim Benedikt*, musicologie.org, http://www.musicologie.org/Biographies/m/muenster_joseph_joachim_benedikt.html (22.08.2014)

Wüst, Wolfgang *Vierherren*, Augsburger Stadtlexikon <http://www.stadtlexikon-augsburg.de/>, (08.07.2014)

IV. Archive und verwendete Archivdokumente

1. Archiv des Bistums Augsburg (ABA)

Akten des Bischöflichen Ordinariats (BO): 319, 327, 806, 823.

2. Bayerisches Hauptstaatsarchiv Augsburg (BayHStA)

Neuburger Abgabe (NA): 5700, 5701

3. Staatsarchiv Ludwigsburg (StA L)

Bestand (B) 246 Büschel (Bü) 48

4. Staatsarchiv Würzburg (StA WÜ)

Historischer Verein, Manuskripte (HV Ms): 679

V. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Modi bei Glarean (Dodekachordon), Basel (1547), 83.....	46
Abbildung 2: Überblick über die authentischen und plagalen Kirchentonarten, Glarean (1547), 81.....	46
Abbildung 3: Zarlinos Ordnung der Modi, Dimostrazioni Harmoniche (1571), 306.	47
Abbildung 4: De Nominibus et proprietatibus tonorum, Gumpelzhaimer (1595), 13.	48
Abbildung 5: Übungsbeispiele zum dorischen Modus, Gumpelzhaimer (1595), 13.	50
Abbildung 6: Leiter mit zehn Sprossen zur Veranschaulichung des Ton- systems, Gumpelzhaimer (1595), 2.....	52
Abbildung 7: Leiter mit zehn Sprossen zur Veranschaulichung des Tonsystems Heyden (1537), 6.	52
Abbildung 8: Guidonische Hand, Gumpelzhaimer (1595), 2.	53
Abbildung 9: Guidonische Hand, Zanger (1554), 4.	54
Abbildung 10: Guidonische Hand bei Wollick.	55
Abbildung 11: Scala decemlinealis, Cochlaeus, 16.	56

Abbildung 12: Scala decemlinealis, Gumpelzhaimer (1595), 2.	57
Abbildung 13: Ein Karfreitagsrätzelkanon, Gumpelzhaimer (1632), fol. 1.....	58
Abbildung 14: Kreiskanon, Gumpelzhaimer (1595), fol. 42.....	60
Abbildung 15: "gezeichnete Schlüssel", Carissimi (?) (1708), 2.....	89
Abbildung 16: Einführung des Liniensystems in Quirsfelds Breviarum musicum, Quirsfeld (1675), 1 f.	92
Abbildung 17: Erklärung des Notensystems in Beyers Primae lineae musicae, Beyer (1703), 3.....	92
Abbildung 18: Dur und Moll als Ableger der Modi Jonisch und Dorisch, Fuhrmann (1706), 40 f.	94/95
Abbildung 19: Mutationsregel aus Thomas Eisenhuets Musicalischem Fundament, Eisenhuet (1682), Caput III.	99
Abbildung 20: Layout/Schriftbild der <i>Ars cantandi</i> , hier: Ausgabe von 1708, 12.	104
Abbildung 21: Darbietung der Lerninhalte in Eisenhuets <i>Musicalischem Fundament</i> (1682), Caput III.	104

Abbildung 22: <i>Invitatorium</i> aus Münsters Opus III (<i>Epithalamium Mysticum</i> , 1740).	116
Abbildung 23: Concerto I aus Münsters Opus V (<i>Solsequium obsequii</i> , 1744)	117/118
Abbildung 24: Solmisation alterierter Töne in der Manducatio ad Organum, Samber (1704), 48.	122
Abbildung 25: Solmisation alterierter Töne in Münsters <i>Musices instructio</i> (1748), 22.	122
Abbildung 26: "7. kurtze Reglen als ein Compendium der gantzen Solmisation," Münster (1748), 26,27.....	124/125
Abbildung 27: <i>Von denen Versiculis</i> , Mixolydisches Beispiel. Münster weist hierbei explizit darauf hin, kein Fis zu singen und beugt somit dem potentiellen Fehler einer Interpretation in G-Dur vor, Münster (1748), 29.....	131
Abbildung 28: <i>Von denen Versiculis</i> , Beispiel zur Textverteilung auf melismatische Melodieabschnitte, Münster (1748), 28.....	131
Abbildung 29: Taufeintrag von Franz Xaver Ignaz Kürzinger, AEM Matrikel Rosenheim 6127, 304.	143
Abb. 30: "Notthülfe, um zu Athem zu kommen," Hiller (1780), 18.	191
Abbildung 31: Namen, Form und Dauer der Noten und Pausen. Bühler (1825), 9.	252

Abbildung 32: Sekundübung für den Diskant, Bühler 1825, 22.	255
Abbildung 33: Sekundübung für den Alt, Bühler 1825, 23.	255
Abbildung 34: Zweistimmige Übung in D-Dur, Bühler (1825), 27 f.	257
Abbildung 35: Zweistimmige Übung in h-Moll, Bühler (1825), 28.	258